

## RETORIKAI KONCEPCIÓ ÉS IKONOGRÁFIAI PROGRAM A GYŐRI JEZSUITA KOLLÉGIUM DÍSZLÉPCSŐJÉNEK FRESKÓCIKLUSÁN

Köztudomású, hogy az emblematiszmus kifejezőmód az irodalom mellett fontos szerephez jutott a képző- és iparművészetben. Részben a nyomtatásban megjelent anyag hatására, részben önálló koncepciók eredményeként gyakran ábrázoltak egyes emblémákat vagy egész emblémásortokat épületek külsejét vagy belsejét díszítő freskókon, festményeken és a legkülönbözőbb használati tárgyakon. A kompendiumszerű összeállításokat, így például Joachim Camerarius, Jacobus Boschius és mások munkáit különösen gyakran használták fel egyházi és világi terek embléma-programjainak tervezésében. A források eklektikus használata itt többnyire együtt jár az újfajta kombinációk és eredeti kompozíciók létrehozásával. A képzőművészetben alkalmazott emblematikában a harmadik, értelmező rész gyakran hiányzik, s a mottóból és picturából álló nyitott, kétrészes forma lép előtérbe, amely a néző aktív közreműködését igényli.

A legkorábbi barokk Mária-freskóciklus a mai Magyarországon a győri jezsuita kollégium lépcsőházában található. Az 1697-ben ismeretlen, valószínűleg itáliai mester vagy mesterek által készített sorozat a kétemeletes rendház délnyugati szárnyában épült főlépcsőházban, az első és a második emelet között kapott helyet. A gazdag plasztikájú stukkó kartusokba foglalt freskókat az 1991-es restaurálásig olajképekként tartották számon. A restaurálás során világossá vált, hogy a Mandausz János által 1882-ben olajjal végzett átfestés minőségét, 17. századi freskórétet takar. Az átfestés az ikonográfiát és a feliratok szövegét nem módosította lényegesen, azonban eklektikus hatást eredményezett.[1] Részben ez magyarázza, hogy a művészettörténet eddig csupán érintőlegesen, illetőleg nem kielégítő módon foglalkozott a sorozattal.[2]

A freskóciklus egy zárt lépcsőfallal elválasztott, 180°-os irányváltoztatással megépített kétkarú egyenes lépcső dongaboltozatán, oldalfalain, valamint a lépcsőforduló mennyezetén és oldalfalain helyezkedik el. Az emeletek folyosói ablakaitól és a tágas lépcsőforduló két nagy ablakától jól megvilágított sorozat alapkoncepcióját a figurális ábrázolások, szimbolikus, allegorikus és emblematiszmus motívumok, a tipologikus vonatkozások, keresztutalások és feliratok kifinomult rendszere alkotja, amit optikailag támogat a lépcsőforma, az építészeti térrendezés és a képzőművészeti stukkókeretezés. A két lépcsőkar feletti három-három, nagyobb méretű kör vagy ovális alakú mennyezetképet az oldalfalakon – a lépcsőkorlát fölött, azzal párhuzamosan elhelyezve – főképpen két-két, összesen tizenkét kisebb mellékkép kíséri. A lépcsőforduló egymással szemközi két oldalfalán egy-egy nagyobb, álló téglalap alakú freskó helyezkedik el. A forduló mennyezetén kétoldalt három-három önálló, de közös stukkókeretbe foglalt kisméretű kép, a

mennyezet közepén verses felirat látható. A lépcsőt indító, elválasztó boltív belső oldalán egy kisméretű stukkókép kapott helyet.

A lépcsőkarok mentén elhelyezett freskók ritmikus sorozatát két, egymás mellé rendelt és egy ezek fölé emelkedő, ezekkel párhuzamos harmadik képzőháza alkotja. A közvetlenül Máriára utaló, többnyire figurális mennyezetképeket kétoldalt egy-egy, rendszerint többféle képpel értelmezhető szimbolikus vagy emblematiszmus ábrázolás kíséri. A hármass elrendezés egy másik típusát képviselik a lépcsőforduló ugyancsak szimbolikus mennyezetképei, melyek helyét két, alapjával egymás felé fordított, egyenlő szárú háromszög csúcsai jelölik ki. Az elrendezés mögött nem nehéz felismerni a Mária-emblematiszma képzőművészeti alkalmazása egyik első és a későbbi időszakban meghatározóvá vált példájának, a loretói *Sala del Tesoro* dekorációs sémájának hatását: az elbeszélő főképek és az emblémák kölcsönösen értelmezik egymást, azaz a központi képsorozat jelzi az emblematiszma oldalképek értelmezésének alapirányát, a központi képek az emblémák részén új tartalmi dimenziót kapnak, s az egyes ábrázolási és jelentésszintek hierarchikusan tagolódnak és többszörösen egymásba kapcsolódnak.[3]

Az együttes művészi jelentőségét a lépcsőkarok mennyezetén és a lépcsőforduló oldalfalain található freskók, továbbá az architektúrához kötött, ahhoz simuló és az összetett programot vizuális egységbe foglaló, annak hatását erősítő, dekoratív stukkókeretezés mellett elsősorban az adja, hogy a sorozat különböző műfajokat, képi és nyelvi elemeket egyesít stílári egységben úgy, hogy az egyes ábrázolások átfogó értelmi összefüggés részeként jelennek meg. A stukkóplasztika és a falképek viszonyát tekintve a sorozat határponton, a „stukkó-barokkból a freskóbarokkba való átmenet” idején készült. A lépcsőforduló mennyezetképeinek keretezése kváziépítészeti elemként, keresztboltozatot idéző tagolásként fogható fel, ugyanitt az oldalfalak nagyméretű képei azonban már egyértelműen jelzik a festészet uralkodóvá válását.

Tartalmi szempontból első pillantásra szembevetünk a program mariológiai meghatározottsága. A Mária-ikonográfia ismert képtípusaihoz, történelmi témáihoz és narratív szekvenciáihoz az *Énekek éneke*, a *Loretói litánia* és más Mária-imádságok motívumainak, valamint Mária általánosan ismert és kevésbé gyakori titulusainak, metaforáinak és szimbólumainak ábrázolásai kapcsolódnak, s mindezeket aktuális képi utalások, történelmi személyiségek ábrázolásai és feliratok egészítik ki. A motívumokat úgy válogatták össze, hogy a mennyezetképek és az oldalfalakon lévő jelenetek önálló jelentésük mellett egymásra vonatkoztatva sokrétű és összetett gondolati rendszert, egymásba olvadó gondolatköröket alkotnak, s

az egyes emblémák, szimbólumok, illetőleg a figurális, történelmi ábrázolások között egymást kölcsönösen megvilágító, különféle gondolati összefüggések, új értelmi kapcsolatok jönnek létre. A kisméretű emblematikus, szimbolikus képek gyakran tovább értelmezik a történelmi témájú ábrázolások morális tanulságait.

A sorozat hangsúlyos elemei a Mária ószövetségi előképeire utaló tipológiai vonatkozások, valamint a különféle allegorikus értelmezési technikák (*allegatio*, *allusio*, *anominatio* stb.), melyeket előszeretettel alkalmaztak a korszak reprezentatív felszakraális tereinek díszítésében. További sajátosság a pusztán szimbólumokból és jelekből álló absztrakt konstrukciók teljes hiánya, ami mutatja a program kidolgozójának szemléletességre törekvését. A stukkókép kivételével minden ábrázoláshoz rövidebb-hosszabb felirat kapcsolódik, amelyek tartalmilag pontosítják és teológiai elmélyítik a tipológiai-mariológiai értelmezést, illetőleg jelzik bizonyos képek összetartozását.

A sorozat funkciójának meghatározásában abból a megfigyelésből indultunk ki, amely szerint az alkalmazott emblematika többnyire egyesíti a ciklus középpontjában álló személy vagy esemény bemutatását, dicsőítést a néző nevelésére, építésére és egy erkölcsi magatartás bensővé tételére irányuló morális célkitűzéssel.[4] A jezsuita tanárt és diákját Loyolai szent Ignác társaságában ábrázoló stukkókép (1), valamint a lépcsőforduló oldalfalain látható freskók jezsuita motívumai világosan jelzik, hogy a Mária-gondolat mellett a program másik alappillére a szentignáci tanítás és a rendi hagyomány. A krisztológiai tematika csupán másodlagos (19).

Ismeretes, hogy a Máriával kapcsolatos embléma-programokat leggyakrabban templomok, kápolnák és kongregációs termek díszítésére használták. Bár a lépcsőházak mennyezeti képei kedvelt színhelyei a megszemélyesítések allegorikus halmozásának, a Mária-emblematika lépcsőházban való alkalmazása viszonylag ritka, s a néhány párhuzam (Graz, Judenburg, Székesfehérvár) ugyancsak jezsuita kollégiumokból ismert.[5] A sorozatok elhelyezése és az értelmezések rendszere arra utal, hogy ezeket az együtteseket elsősorban egy viszonylag szűk és állandó befogadói körnek, a házban lakó jezsuitáknak szánták. Fő feladatuk az volt, hogy a rendi spirituális, meditációs hagyományok látványos bemutatásával a házban élő rendtagokat megállítsák, elgondolkodtassák és meditációra ösztönözzék.

A képek megfigyeltetését és összekapcsolását a különféle utalások segítségével jórészt magának a nézőnek kell elvégeznie, s a sorozat értelmezése a szemlélő aktív közreműködését igényli. A győri freskóciklusnak mint meditációs objektumnak a felfogását alátámasztja az is, hogy ugyanaz a kép más-más képekkel összeolvasva eltérő értelmezésekre ad lehetőséget. Ezek alapján feltételeztük, hogy a sorozat mögött egy meditációs gyakorlat is áll, melyből a képek és a szövegek kinőttek, s amelyre reprodukív módon visszahatóttak.

A lépcsőház díszítését az eddigi vizsgálatok nem tudták megnyugtatóan elhelyezni a korabeli magyar és európai emléktanyagban. Elmaradt a sorozat komplex funkcionális bemutatása, kapcsolatának megvilágítása az ún. „alkalmazott emblematikával”. Hiányzik az eszmei, ikonográfiai program és az előképek, ösztönzők meghatározása, valamint a képsorozat lehetséges „olvasatainak” megállapítása. Abból indultunk ki, hogy a képek meghatározott rendszert alkotnak, s egységes sorozatként, egyszerre kerültek a falra. A sorozattal egy funkci-

onálisan összerakható elképzelés egységes egészként történő bemutatására törekedtek, s az egyes képek ezen az alapértelmezésen belül hordoznak önálló és kapcsolatrendszerükben egymáshoz fűződő, további mondanivalót. Az alapértelmezés felismerése tette lehetővé, hogy a korabeli befogadó tudásának megfelelően kombinálja a képeket és az összetartozó részletekből felépítse saját értelmezését. Feltevésünk szerint a sorozatot a retorikai képelemzés eszközeinek,[6] a korabeli retorikai művészetelmélet emblematikus formákra vonatkozó megállapításainak és a jezsuita meditációs gyakorlatnak az együttes figyelembevételével lehet megközelíteni.

#### A díslépcső leírása

Már az eddigiekből is nyilvánvaló a sorozat tagjainak szimmetrikus elhelyezése, a megkomponált rend és az egymáshozangoltság. Az egyes egységek témáit és feliratait a függelék, elhelyezkedését az 1. kép mutatja. Az összesen huszonhat freskón különböző emberi alakok, állatok, szimbolikus jelentésű növények és tárgyak láthatók. Tizennégy esetben emberi alakok (2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 16, 19, 20, 22), tizenkét esetben (7, 13, 14, 17, 18, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28) pedig különféle egyéb élőlények és élettelen tárgyak állnak a középpontban. Öt képen Szűz Mária a leghangsúlyosabb motívum: négyszer (2, 4, 11, 22) emberi alakok társaságában, egyszer pedig önmagában ábrázolták (3). További kilenc képen szerepelnek még emberi figurák, amelyek kétszer (5, 10, 8, 6, 19, 16, 20) meghatározzák, kétszer pedig (9, 12) kiegészítik az ábrázolást.

A freskók egy része egynél több, önállóan is értelmezhető képi motívumot foglal össze. Ezek esetenként zárt képi egységekként, külön-külön is értelmezhetők (5, 8). Az 5. számú kép például a kiűzetés a paradicsomból és a térdelő főpapok jeleneteire bontható. Más alkalommal a részletek úgy illeszkednek egymáshoz, hogy a motívumok önmagukban is további jelentést hordoznak (6, 12, 16). A 16. számú képen például a Jákob harca az angyallal jelenethez a hajnali égbolt hozzátartozik, de a felkelő nap a felirattal együtt önállóan is értelmezhető.

1. emelet			2. emelet		
1					
5	2	8	25	22	28
6	3	9	24	21	27
7	4	10	23	20	26
		12			16
11	13		15		17 19
		14			18
		ablak			ablak

1. Az ábrázolások elhelyezkedése a díslépcsőn

A kép és a szöveg elhelyezkedése szempontjából a freskók több alaptípusra bonthatók. A képek túlnyomó többségén, huszonnégy esetben a szöveg a képen belül, annak részeként tűnik fel. A lépcsőforduló oldal falán elhelyezett egyik képhez a kép fölött, külön stukkókeretben elhelyezett felirat kapcsolódik, s a szöveget itt sötét-kék alapon helyezték el (11). A szemközti ábrázolásnál a szöveg az előbb leírt módon a kép fölött és magán a képen is megjelenik (19).

Egy-egy képen néha több, eltérő forrásból származó szöveg olvasható. A feliratok alapegységének az egy képen egy forrásból származó szöveget tekintettük. Eszerint egy képhez egy alkalommal (19) három, öt esetben (2, 5, 8, 6, 21) két, a többi húsz esetben egy-egy szöveg kötődik. A szövegek száma a sorozatban így összesen harmincnégy. Ebből egy felirat a lépcsőforduló mennyezetének közepén, önállóan jelenik meg, az egész képsorozat kiegészítő elemeként (15). Ez a *Regina coeli* Mária-antifóna egyik szövegváltozata, amely tartalma szerint fohász a három „dávidi rossz” elhárításáért. Nyolc, megfelelő sorrendben összeolvasott képfelirat a *Salve Regina* szövegét adja ki (4, 3, 2, 5, 8, 22, 21, 20). A *Sub tuum praesidium* kezdetű, antifónaként is használt Mária-imádság részlete a 11. számú képhez kötődik. Ha a „*Gratia plena*” (14) feliratot – mely különféle forrásokból származhat – az *Ave Maria* (Nagyboldogasszony ünnepén antifónaként is használt) imádság részének tekintjük, négy különböző Mária-antifónából összesen tizenegy szövegegység szerepel a falképeken.

A Mária-antifónák mellett a bibliai eredetű feliratok száma a legmagasabb, összesen tizennégy. Ebből tizenegy viszonylag pontosan idézett bibliai hely: nyolc (5, 6, 7, 9, 21, 26, 27) az Ó-, három (8, 16, 19) az Újszövetségből származik. Az újszövetségi idézetek közül az egyik (8) egyszavas („*Mons*”) utalás a Sion hegyi bárányra, egy másik (19) a bibliai szövegből kiemelt szavak mozaikszerű összeillesztésével és egy szó kicserélésével keletkezett: „*et haec est victoria quae vincit mundum fides nostra*”-ból, „*haec est victoria vestra*” lett. További három felirat (12, 13, 18) egy-egy bibliai hely szabad interpretációjának (parafrázisának) tekinthető.

Egy további felirat (2) a *Loretói litániá*ból, egy másik (19) a *Te Deum*ból való. A 25. és 28. számú képeken az *Ave maris stella* kezdetű Mária-himnusz egy-egy sora olvasható. A feliratok közül nem hiányzik a jezsuita rend jelmondata sem, amely a 19. számú képen a szent Ignác kezében tartott nyitott könyvben látható. Az egyház alapvető tanítására két szöveg utal: eredetileg az oltáriszentségre vonatkozott a „*vita bonis mors est malis*” (2), Mária pedig a „*semper virgo*” (17) kifejezés. Három felirat forrását nem tudjuk pontosan meghatározni: kettő különböző helyekről származhat (14, 24), egy pedig nem szó szerinti átvételnek látszik (10).

A feliratok forrására csupán egyetlen esetben található hivatkozás (21), amire a kronosztichon elkészítéséhez volt szükség. A szövegek forrás szerinti megoszlása jelzi, hogy a sorozat összeállítója törekedett kiemelni a hangsúlyos, illetőleg közismert részeket az egyházi tanítás és liturgia alapszövegeiből, ezen belül a Bibliából és a Mária-antifónákból, utalt a jezsuita környezetre (19) és igyekezett összhangot teremteni a képek és szövegek között.

A képek és szövegek kapcsolatára jellemző, hogy a képi motívumok és a feliratok többségét csak együtt lehet helyesen értelmezni. A felirat gyakran nem egyszerűen magyarázza, hanem értelmezi a képet. Ilyeneknek



2. Jezsuita tanár Szent Ignác oltalmába ajánlja tanítványát (stukkókép) (1)

tekinthetők mindenekelőtt azok az ábrázolások, amelyeken Mária alakja jelenik meg (2, 3, 4, 11, 22). Másutt a kapcsolat összetettebb, s a Mária-ra vonatkozó direkt értelmezésben nehézségek jelentkeznek. Ilyenek mindenekelőtt a szimbolikus jelentésű tárgyak mellett emberi alakot is ábrázoló kompozíciók.

A Jákob álma a mennyei létráról-jelenet (10) például az egyik hagyományos értelmezés szerint Krisztus megtestesülésének, illetve mennybemenetelének az előképe. A felirat azonban a sponsa Deire, azaz Mária-ra utal, valamint arra, hogy a létra az ember örök boldogságba vezető útját (*scala del paradiso*) is jelképezheti. Első pillantásra tehát nem eldönthető, hogy ezek közül melyik az a meghatározó motívum, amely hozzásegít a helyes értelmezéshez. A kép-szöveg viszony harmadik lehetősége, amikor a freskók a hozzájuk kapcsolódó szövegekkel együtt önmagukban csak nehezen értelmezhetők, mert az értelmezés kulcsát a sorozat egésze adja, s az adott látványon kívüli tudásban gyökerezik. Ilyenek elsősorban azok a kompozíciók, amelyek csupán szimbolikus jelentésű tárgyakat ábrázolnak. Önmagában nem eldönthető például, hogy az elsősorban az oltáriszentség előképének tekintett frigyláda a 27. számú képen a felirattal együtt az oltáriszentséget jelképezi-e, s vajon ugyanerre utal-e a Mózes harmadik könyvében említett kenyerek asztala a 24. számú képen.

A kép-szöveg egységek között többféle kapcsolat figyelhető meg. Tematikusan szorosan összetartoznak például a *Salve Regina* alsorozat tagjai, s ikonográfiailag egymáshoz kapcsolódik a lépcsőforduló 11. és 19. számú egysége is. Ezenkívül egymásra utal például az Ószövetségben együtt szereplő frigyláda és a kenyerek asztala (24, 27), valamint a láng-motívum által összekötött hétágú mécses és a világítótorony (25, 28) ábrázolása. Az oldalfalak szemközti képein kívül az azonos oldalak egymás melletti képei is összekapcsolódnak: az 5, 6, 7-es számúak például úgy is értelmezhetők, mint az isten előtti hódolat és kérés kifejezői valamiféle hadi siker elérése érdekében. Míg a fenti három kép feliratai egyértelműen Mária-ra mutatnak, az már további értelmezést igényel, hogy milyen gondolat sor köti össze Máriával a paradicsomból való kiűzetés jelenetét (5), József amoriták elleni harcának motívumát (6) és az Aula Dei-elképzelést (7).

Mindez jelzi, hogy a freskosorozat egy részleteiben is átgondolt, pontosan összeillesztett, döntően irodalmi



ihletésű ikonográfiai együttesnek tekinthető. Másrészt a sorozat csak akkor értelmezhető helyesen a maga teljességében, ha felismerjük azt az átfogó keretet, melyben az egyes képek és az azokból szerveződő kép-szöveg kapcsolatok egyaránt megtalálják a helyüket, s melynek segítségével az egész sorozat is felépíthető és magyarázható.

### Keletkezési körülmények

A történeti Magyarország területén nem ismert a győri díszlépcsővel közel egykorú, sorozattá szerkesztett, hasonló színvonalú együttes. A vágújhelyi (Nové Mesto nad Váhom) prépostsági templom szentélyének a loretoi litániára épülő sorozata a 17. század végéről egyszerűbb elgondolást tükröz, a pannonhalmi bencés apátság ebédelőjének és az apátság győri háza dísztermének emblemikus falképei pedig jóval később, 1729-ben illetve 1756-ban keletkeztek.[7] A jezsuita emblematika 17. századi térhódítását Magyarországon a fennmaradt kéziratok és nyomtatványok sokasága jelzi, így annál feltűnőbb, hogy nincs tudomásunk a győri együtteshez hasonlítható, zárt kompozíciójú emblemikus jellegű épületdíszítményről.

Ez a hiány azért is szembetűnő, mert a délnémet barokk egyházi épületek emblemikus díszítményeinek áttekintésében Cornelia Kemp nem kevesebb, mint 247 templom és templomhoz tartozó tér ábrázolásait katalogizálta. Összevetve Kemp katalógusának adatait a győri sorozat felirataival, összesen 11 esetben találtunk teljes egészében azonos és kilencszer hasonló vagy részleteiben azonos feliratot. A képi motívumok között nagyszámú párhuzam található, ezekből azonban nem vonható le következtetés. Ha a megfelelés kritériumának az azonos témájú képhez tartozó azonos szövegű feliratot tekintjük, a délnémet barokk egyházi építmények és a győri díszlépcső freskódíszai közül mindössze három feleltethető meg pontosan egymásnak.[8] Ez az összevetés egyben utal arra, hogy a győri együttes előképeit és párhuzamait nem elsősorban a hasonló épületdíszek között kell keresni. A részleges megfelelések ugyanakkor jelzik, hogy a freskósorozat képei és szövegei széles körben elterjedt, közismert motívumokra mennek vissza. Ezen túlmenően Győrben is megfigyelhető a Kemp által vizsgált anyag és általában az épületeken dekoratív

funkcióban alkalmazott emblematika néhány sajátossága, így a kétrészes formára való redukció, a képek többretegű jelentése és a mottók kettős, egyszerre bemutató és értelmező szerepe.

Amikor megpróbáltuk megkeresni azt az egyetlen gondolatot, amely alapul szolgált a sorozat programjának, Mária alakját találtuk megfelelőnek. A stukkókép (1) kivételével ugyanis a sorozat összes többi tagján fellelhetők a Máriára utaló elemek. E megfigyelést igazolja az is, hogy Márián kívül más alak, motívum vagy gondolat köré nem lehet elrendezni a freskókat.

A Mária-tematika maradéktalanul összeköti és egységbe foglalja a kép-szöveg együtteseket. Áttekintve a ciklus Máriához kötődésének rétegeit, megállapítható, hogy a sorozatból teljesen hiányzik a fájdalom és a szenvedés gondolata; a kereszt megdicsőült keresztként jelenik meg (2, 19), s Mária mint fájdalmas anya egyszer sem fordul elő. Az öröme, diadalra, meglegedettségre utaló képek a szenvedő egyház helyett az ecclesia triumphans gondolatot tükrözik. A Maria triumphans gondolatnak a sorozat készítésekor már volt ikonográfiai hagyománya a győri jezsuitáknál. A templom Maria de Victoria kápolnájában a város német polgárainak 1642-ben készült társulati oltárképen a törökön győzedelmeskedő Mária alakja jelenik meg, s a győzelmes Mária oszlopát Buda felszabadulásának emlékére 1686-ban Kollonich Lipót győri püspök állíttatta föl a templom és a kollégium előtti téren.[9]

A sorozat átvitt értelmet hordozó képei és a velük kifejezett, esetenként többszörösen összetett tartalmak jelzik, hogy nem ugyanaz a személy festette a freskókat és dolgozta ki az eszmei, ikonográfiai programot. A korábbi kutatás nem különítette el a két személyt, s a sorozat festőjeként egy ismeretlen itáliai mestert feltételezett. A készítés alkalmára utaló, eddig nem értékelt képi motívumok (1, 11, 19), a liturgikus eredetű, tanító jellegű szövegek, valamint maga az elhelyezés egyaránt azt tanúsítják, hogy a sorozat megrendelője a győri jezsuita rendház volt.[10] A munka anyagi fedezetét minden valószínűség szerint a kollégium felépítését, valamint a templom és a kollégium belső berendezését, díszítését is támogató Széchenyi György győri püspök (1658–1685) és Esterházy Erzsébet adományai biztosították.

A győri jezsuita rendház 17. századi történetének forrásai (pl. historia domus, diarium) csak töredékesen maradtak fenn. A század végére vonatkozó iratok (pl. annuae litterae) nem utalnak a díszlépcsőre. A program tervezőjének meghatározásához egyedül a rendházban lakó jezsuiták névjegyzéke szolgált kiindulópontként. 1697-ben összesen huszonhárom jezsuita élt a rendházban.[11] Egyikük sem fejtett ki jelentősebb irodalmi munkásságot, s nem szerepelnek a magyarországi irodalmi emblematika eddig ismert alkotói között. Feltételeztük, hogy a ház rektorának mindenképpen ismernie kellett a sorozat programját, s azt a kiadványt (vagy kiadványokat), amely esetleg ösztönzőként szolgált.

A győri rendház rektora 1696–1699 között Maximilianus Scherhakl volt. Scherhaklnak a rektor egyik rendtársa, Sennyey László által készített elogiuma az a forrás, amely fényt vet a győri díszlépcső programjának készítőjére.[12] Az elogium szerint ugyanis Scherhakl maga szorgalmazta a díszlépcső elkészíttetését, s a programot is ő szerkesztette: „Pro perennaturo Virginis honore dedicatos Jaurini Mariano cultui gradus eleganti penicillo, plasticoque opere illustravit expensis propria industria comparatis”. Az elogium szerint a díszlépcső



3. Győzedelmes Mária (2)



titulusa Szűz Mária, s a program szorosan kapcsolódott Scherhakl mélyen átélt Mária-kultuszához. A díszlépcsővel Scherhakl elsősorban az utókor jezsuitáinak Mária áhítatát kívánta biztosítani: „[...] in futuros aetates Socij Iesu ad Magnam Dei Matrem dilaudandam sint excitandi”. Scherhakl haláláig kötődött az együtteshez, mivel az elogium szerint élete végén Nagyszombatban is rendszeresen elvégezte a győri lépcsőhöz fűződő, közelebbről meg nem nevezett áhítatát: „[...] omni siquidem die mane ac vesperi profusus ad Virgineos gradus preces fundebat [...]”.

Scherhakl pályája az osztrák-magyar rendtartomány tehetségesebb jezsuitáinak szokásos menetét követi. 1649. február 2-án született a Pozsony megyei Nyulason. Alapfokú tanulmányait a bécsi jezsuitáknál végezte. 1668-ban belépett a trencsényi noviciátusba. 1671-ben Győrbe került, ahol a parva növendékeit oktatta. 1673–1674-ben Bécsben filozófiát tanult, majd két évig Sopronban grammatikát és syntaxist tanított. A teológiát 1677–1680 között Nagyszombatban végezte. A következő két évben retorikát, poézist, syntaxist és grammatikát oktatott Lőcsén. A harmadik próbációs évet Judenburgban töltötte 1683-ban. Innen 1684-ben Kassára került hitszónoknak. Egy évi lipótvári (Leopoldov) misszionáriusság után négyes fogadalmát Trencsénben tette le 1686. február 2-án, ahol három éven át praefectus spiritus volt. További szolgálati helyein vezető beosztásokat kapott: 1689–1691 között Sopronban rektor, 1692–1693-ban Komáromban superior, 1694–1695-ben a bécsi Collegium Pázmánianumban régens, majd 1696–1699

között Győrben rektor és az iskola prefektusa volt. Élete utolsó szakaszát Nagyszombatban töltötte ministerként, s ott hunyt el 1701. március 4-én.

Elogiuma szerint Scherhakl előjárói már tanulmányi éveitől megkülönböztetett figyelemmel kísérték előmenetelét. Egyenes jellemét, tehetségét és a rend szabályainak tiszteletét külön is hangsúlyozzák. Hittérítő és a szegénygondozást megszervező tevékenységén kívül aktív lelki életét emelik ki. A szentháromságot, Szűz Máriát és ifjúkorában választott patrónusát, Xavéri Ferencet speciális tiszteletben részesítette. Közösségsszervező és irányító képessége miatt nemcsak tanított és lelkigondozással foglalkozott, hanem élete utolsó évtizedében vezetői feladatokkal is megbízták.

Az elogium Scherhakl Mária kultuszának egyik, a rend jövőjét is szolgáló megnyilvánulásaként értékeli a győri díszlépcső elkészíttetését. Irodalmi működéséről nem tudunk, az elogium csupán az általa szerkesztett imádságra utal, mellyel a győri lépcsőházban ábrázolt Máriát szokta köszönteni. Mindezek alapján valószínű, hogy Scherhakl terve nem közvetlen kivitelezési előkép volt, hanem csupán a képi program tartalmi elrendezését (*dispositio*) rögzítette. Az ismeretlen festő fő feladata az volt, hogy a képeket az adott motívumok felhasználásával, az arányok, fényelosztás, perspektíva stb. tekintetében meggyőző módon alkossa meg.

A kérdés megválaszolásához, hogy milyen példa ösztönözhetette Scherhaklt a magyarországi emléktárgyakban egyedülálló együttes megtervezésére és elkészíttetésére, külföldi párhuzamok felé kell fordulnunk. Mint a



4. Kiűzetés a Paradicsomból térdelő egyházi méltóságokkal (5)



5. Aula Dei – thronus Dei (7)

rektor életútjából kitűnt, hármaskori fogadalmát Judenburgban tette le 1683-ban. A judenburgi kollégiumban volt az osztrák-magyar rendtartomány egyik terciorátusa, ahol Scherhagl a harmadik próbációs évet töltötte. A gráci jezsuita kollégium 1712-ben elkészült díszlépcsőjének bemutatásakor 1970-ben Grete Lesky felhívta a figyelmet arra, hogy a judenburgi kollégium épületében két díszlépcső restaurálatlan maradványai találhatók.[13] A keleti bejárat melletti lépcső oldalfalait Lesky szerint egykor összesen nyolc, stukkókeretezésű freskó díszítette bibliai vagy mariológiai témákkal, s az együttes valószínűleg régebbi a grácinnál. A nyugati díszlépcső a terciorátus mellett helyezkedett el, s a nagyszabású program középpontjában Mária állt. Ez utóbbi együttes Lesky szerint ugyancsak régebbi a grácinnál vagy legföljebb egyidős azzal. Annedore Dedekind-Lumnitzernek a judenburgi stukkóállományra vonatkozó újabb kutatásai szerint a nyugati díszlépcső 1650 körül vagy néhány évvel később készült, míg a keleti lépcső indadíszes stukkói a 18. század elejére datálhatók.[14] Eszerint tehát Scherhagl ismerte a judenburgi kollégium nyugati díszlépcsőjét, egy éven át élt a közelében, s tizennégy év múlva minden valószínűség szerint innen merített inspirációt a győri lépcsőház díszítésére.

A győri együttes ösztönzőit keresve tekintetbe kell venni azt is, hogy a díszlépcső freskói és stukkói szoros eszmei, stílusbeli kapcsolatban állnak a kollégium épületében 1655-től működő patika eladóterének (officinájának) 1661–1667 között készült mennyezetdíszítésével. A négy fiókkal tagolt, kosárfésű dongaboltozat közepén stukkókeretezésű, négykaréjos mezőben Mária mennybemenetele, a fiókboltozatok mezőiben Mária gyógynövényekkel kapcsolatos, mottóval kiegészített szimbolikus ábrázolásai láthatók, amelyek egyben Mária tisztaságára utalnak (*lilium inter spinas, oliva speciosa, rosa mystica, myrrha electa*). A falképek közötti színezett stukkóplasztika puttói a négy évszakot jelképezik. A freskók és a figurális stukkók közötti felületeket kitöltő, vörös alapra helyezett gazdag növényi stukkóornamentika gyümölcssei (körte, szőlő, gránátalma, füge) ugyancsak Máriára és a termékenységére utalnak.[15] A patika mennyezetdíszítésén még egyértelműen a stukkó az uralkodó elem, s az ikonográfia lényegesen egyszerűbb a díszlépcső programjánál. A patika stukkóinak hatása különösen a díszlépcső angyalfejes képkeretezéseiben érzékelhető, s a patika mennyezetképeinek két, általáno-

san ismert motívuma, a rózsza és a lilium a lépcsőforduló 17. számú képén eltérő felirattal együtt jelenik meg.

Több képrészlet utal arra a történelmi korszakra, melyben a sorozat készült. Két freskón, az első emeletről induló lépcső oldalfalán egymással szemközt, hangsúlyosan elhelyezett első képpáron (5, 8) a 17. század végi magyar történelem néhány kulcsfontosságú, eddig nem azonosított személyisége ismerhető fel. Az 5. számú képen a kiűzetés a paradicsomból jelenet mellett ábrázolt egyházi méltóságok között az első sorban, XI. Ince pápa társaságában áldó kézmozdulattal Kollonich Lipót kardinális, kalocsai, majd 1695-től esztergomi érsek, a győri püspökség adminisztrátora térdel. A pápa mögött imádkozó kéztartással a győri egyházmegye védőszentje, szent Márton ismerhető fel püspöki ornátusban. Velük szemben a 8. számú képen a Sion hegyi bárány előtt négy férfi térdel előkelő világi öltözetben. Az ikonográfiai jobb szélén az első sorban fején koronával, páncéllöltözetben I. Lipót császár, mellette szent Mártonhoz hasonló mozdulattal a birodalom és a császár védőszentje, szent Lipót látható. Mögötte I. József magyar királyt, Lipót császár 1687-ben megkoronázott fiát ábrázolták egy pontosan nem azonosítható páncélruhás hadvezér, talán a Buda visszafoglalásában jelentős szerepet játszó Pálffy János generális vagy Lotharingiai Károly, a császári hadak fővezére, esetleg Savoyai Jenő, az 1697-es zentai csatában a császári seregek újonnan kinevezett vezére társaságában.[16] Az egyházi és a világi személyek testtartása, díszes öltözte kérést, hódolatot és egyben köszönetet fejez ki. Az ábrázolt személyek egyaránt felidézik a Szent Ligát (1684), Buda töröktől való visszavételét (1686), I. József megkoronázását (1687) és Magyarország több mint tíz éve zajló sikeres felszabadítását a török uralom alól. Győr töröktől való 1598-as visszafoglalását idézi a 26. számú kép, melyen föltehetően a füles bástyákkal megerősített Győr városát délről, a Rába felől láthatjuk Sion városaként.

Az 5. és 8. számú kép feliratai közvetve utalnak I. Lipót császár Miksa Emanuel bajor választófejedelemmel Altöttingben kötött hadi szövetségére a török ellen. Ezt a 17. század végén országszerte ismert eseményt többek között megörökítette Csete István jezsuita a török fölött aratott szalánkeméni győzelem (1691. augusztus 19.) és Nagyvárad visszafoglalása után, 1691-ben mondott Mária-prédikációjában.[17] Eszerint amikor Lipót császár kardot kötött a török ellen, először Máriától kért segítséget, s Csete idézi a császár Máriához intézett imádságát az oettingeni (Altötting) Mária-kegyhelyen. Csete szerint Mária ettől kezdve folyamatosan segítette a török kiűzését, s már nem kell sokáig várni Magyarországra teljes felszabadítására, melynek biztosítóka Mária és Lipót császár az ő „nyomdokába lépő” fiával, I. Józseffel.

A Csete-féle gondolatmenet jól nyomon követhető a két említett freskón. A hódoló egyházi és világi méltóságok egyszerre mondanak köszönetet Máriának, s kéri további segítségét. 1697-ben Győrben ebben az eszmei összefüggésben a kiűzetés a paradicsomból-jelenet – a kert falán a „Hortus conclusus” felirattal – egyaránt szimbolizálta a kerttel jelképezett Magyarországot, mint Mária országát (az *Énekek éneke* szerint maga Mária, a jegyes a *Hortus conclusus*) és a paradicsomkerttel jelölt egyház megtisztítását a bűntől, a pogány töröktől, s áttételesen az eretnekségtől. Egy másik egykorú elképzelés szerint Mária azonos a paradicsomi életfával (*lignum vitae*).[18] Ez a fa a freskón a jó és a rossz tudásának

letört ágú fája mögött, gyümölcsökkel megrakott faként tűnik föl, ami egyben jelképezheti a megtisztított ország és az egyház felvirágzását.

A Sion-hegyi bárány motívuma szintén több, annak idején jól ismert, a fenti gondolatokhoz jól illeszkedő, átvitt jelentést hordoz. A Sion-hegy jelentette az egyházat, de egyúttal Máriát is; s a Sion-hegyen álló apokaliptikus agnus Dei ismert volt „Agnus Sion” változatban, azaz Máriaként is.[19]

A freskóciklust meghatározó alapprogram, a dicsőséges és győzedelmes Mária bemutatása, valamint a fenti motívumok együttesen körvonalazzák a lépcsőház kifestetésének közvetlen indítékát. A hódolat és a köszönetmondás mellett a lehangsúlyosabb összetevő a kérés motívuma. Ez a gondolat megismétlődik a sorozat három, a lépcsőfordulóban egymáshoz közel elhelyezett tagján (11, 15, 19), jezsuita alakokkal kiegészítve. A három rész eszmei összetartozására a sötétkéek alapon kiemelt feliratok is utalnak. A Krisztus és Mária közbenjár az Atyánál az emberiségért ikonográfiai típus önálló részekre tagolása és kiegészítése új motívumokkal összhangban áll a lépcsőforduló szerkezetével, s a típus három alapelemének összetartozó megjelenítését a rendelkezésre álló tér hatásosan biztosította. Az ismert középkori képtípus a trónoló Atyát jeleníti meg, aki a három „dávídi rossz”-at jelképező nyíllal készül lesújtani az emberiségre, s aki előtt a megdicsőült keresztet tartó vagy azon térdelő Fájdalmas Jézus látható az emberiségért könyörgő Máriával. Némely változaton Mária vagy Jézus köpenyével oltalmazza a hozzá könyörgőket.[20]

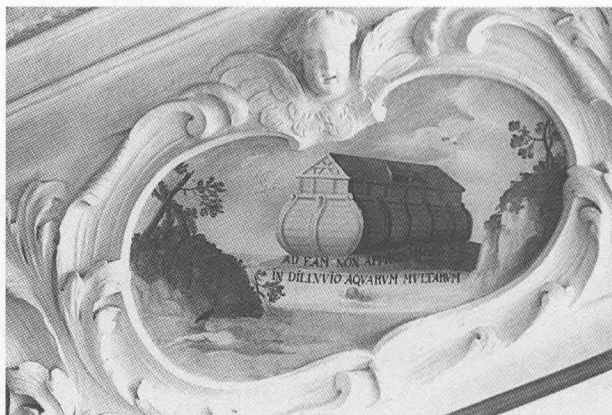
A győri freskón elmaradt a haragvó Atya megjelenítése, „helyére” a három „dávídi rossz” ellen oltalmat kérő *Regina coeli* antifóna-változat szövege került (15), amely az egész programnak mintegy sarkpontja. A 11. számú képen a kék köpenyes Mária fején csillagkoronával apokaliptikus utalást hordoz (Jel. 12), s mint *mater omnium* fogadja köpenye alá a rendi öltözetben ábrázolt jezsuitákat, köztük az első sorban térdelő Loyolai Szent Ignácot és Xavéri Szent Ferencet. A freskó felirata („Sub tuum praesidium confugimus sancta Dei Genitrix”) – épp úgy mint a szemközti kép fölötti szöveg („Salvum fac populum tuum Domine et benedic haereditati tuae”) – a jezsuiták könyörgéseként is értelmezhető. A 19. számú képen a Feltámadt Üdvözítő mint Fájdalmas Krisztus vörös köpenyben a megdicsőült keresztet tartja, másik kezét áldásra emeli. Főpapként, s egyben eucharisztikus szimbólumként jelenik meg, ezért állnak köpenye alatt a jezsuiták liturgikus öltözetben: az első sorban az 1622-ben szentté avatott Loyolai Ignác és Xavéri Ferenc, mögöttük az 1671-ben szentté avatott Borgia Ferenc és az 1670-ben boldoggá avatott Kosztka Szaniszló (az utóbbi liturgikus öltözet nélkül, mivel nem szentelték pappá).

Mindezek a történeti, irodalmi és ikonográfiai összetevők az alsó lépcsőkar első, hangsúlyosan elhelyezett mennyezetképével (2) együtt aláhúzzák a sorozat központi eszméjét, a győzedelmes Mária bemutatását. Az egyházi és világi méltóságok, valamint a jezsuiták csoportjai a „Schutzmantelschaft” eszméjével együtt aláhúzzák a Máriának mondott köszönet, hódolat és kérés harmas gondolatát. A történeti alakok ráirányítják a figyelmet a készítettetés fő motívációjára: az országot a török uralomtól megszabadító, az egyházat az eretnekségtől védő, a jezsuitákat saját rendházaikban megoltalmazó Mária méltó bemutatására és további kegyének kieszközlésére.

*Emblematikus műveltség a győri jezsuitáknál és Jacob Masen elmélete*

Ismeretes, hogy a szimbolikus Mária-ábrázolások és a Mária-emblematika fő forrásai az Ószövetség, azon belül elsősorban a zoltárok, az *Énekek éneke*, a *Bölcsesség könyvének* és *Sirák fia könyvének* motívumkincse, továbbá az antikvitás természetrajzi irodalma annak középkori hagyományozódásával együtt, valamint a középkor exegetikai és enciklopédikus művei. A középkori mariológiai irodalomban külön csoportot alkotnak a Mária szimbolikus megnevezéseire (titulusaira) épülő verses imádságok. Ennek a rendkívül kiterjedt hagyománynak a Mária-szimbolikáját a 17–18. századi egyházi irodalom műfajaiban, így például a Mária-metaforák kifejtésére épülő prédikációkban és a Mária-metaforák sorozatából készített litániák egyéni változataiban széles körben alkalmazták és kézikönyvekben is összefoglalták.[21] Az első emblematikus Mária-ciklust Paolo Aresi közölte 1630-ban. Mária 17. századi emblematikus dicsőítői közül a legismertebbek Sebastian a Matre Dei (1648), Abraham a S. Clara (1680) és Coelestino Sfondrati (1695).[22] Rajtuk kívül a jezsuiták is jelentős szerepet játszottak a Mária-emblematika irodalmi formáinak és tipológiai értelmezéseinek létrehozásában, kiteljesedésében és képzőművészeti alkalmazásában. Az említett összeállítások fő témái Mária életének jelenetei, a Máriával kapcsolatos hittételek, a *Loretói litánia*, Mária patrónus és kegyelemközvetítő szerepe. Ez az irodalmi Mária-emblematika és -metaforika közvetlenül vagy közvetve nagyszámú freskóprogramnak szolgált előképpül, illetőleg ösztönzőül, melyekben más tartalmi összefüggésből származó motívumok Máriára való értelmezése is gyakran előfordul.

A győri rendház lépcsőházának kifestetése egybeesik a magyarországi jezsuita emblematika fénykorával. Mint korábban kimutattuk, a 17. század első harmadát követően a jezsuita rendházak könyvtáraiban nagy mennyiségű, az emblematikus hagyomány egészét tükröző könyvanyag gyűlt össze. A jezsuita könyvtárak emblematikus könyvkínálatának hirtelen kibővülése a 17. század második felében ment végbe. Különösen nagyarányú volt a jezsuita szerzők, így például Nicolaus Caussin, Jeremias Drexel, Silvestro Pietrasanta és Jacob Masen tankönyvjellegű, enciklopédikus tudást közvetítő emblematikus munkáinak a beszerzése. A szimbolikus



6. Noé bárkája az Ararat hegyén (9)



formák elméletének tanítására Magyarországon elsősorban Nicolaus Caussin *De symbolica Aegyptiorum sapientiáját*, továbbá Jacob Masen *Speculum imaginum*-át és *Ars nova argutiarum*-át használták kézikönyvként.

Masen könyveinek győri beszerzésére utal, hogy a *Speculum imaginum* tíz példányban, három különböző kiadásban (Köln 1650, 1664, 1681), az *Ars nova argutiarum* pedig négy példányban, három különböző kiadásban (Köln 1649, 1660, 1711) állt rendelkezésre a jezsuita kollégium könyvtárában. Masenen kívül Bohuslav Balbin, Nicolaus Caussin, Jeremias Drexel, Henricus Engelgrave és Herman Hugo munkái voltak hozzáférhetőek több példányban. A könyvtár emblematikus könyvvallománya a jezsuita rend 1773-as feloszlásakor mintegy száz kötetből állt, ebből 56 1697 előtt, 34 ez után jelent meg (a többinél nincs pontos impressumjelzés a kéziratos katalógusban). Egy, a feloszlott jezsuita könyvtárakból a budapesti Egyetemi Könyvtárba beszállított köteteket az eredeti őrzési hely feltüntetésével feltáró katalógusban a Győrből származó emblematikus tartalmú kötetek hasonló időbeli megoszlást mutatnak.[23]

Mint említettük, a győzedelmes Máriát dicsőítő győri sorozat alapvetően szimbolikus, allegorikus jellegű. Ez a sajátosság összhangban áll a korabeli jezsuita emblemaelmélettel, annak elvárásaival. A funkcionális indíttatású jezsuita elképzeléseknek megfelelően – így például Caussinál – a szimbólum átfogóbb értelmet hordoz az emblémánál, s csak két részből, képből és mottóból áll. Egyaránt rokonságban áll az imprézával, a hiroglifikával, az emblémával és az imagóval, s át is alakítható e formákká.[24] A kép-szöveg formációk áttételes hatásának megfelelően a győri kompozíciók is csak a befogadóban válhattak emblémává azáltal, hogy a néző képes volt megfelelő szinten értelmezni a látványt. Lényegében az így megközelíthető és műdődő szimbolizálás szolgált alapul a győri sorozatnak. A sorozat programját az emblémával rokon, azzal szorosan összefüggő formák gyakorlott kezelése és újrafelhasználása révén alakították ki a kor széles körben ismert és alkalmazott irodalmi, képi toposzaiból.

Mindezek a megfigyelések a sorozat erősen irodalmi ihletettségével és a retorikai elvek festészetre való átvitelével együtt arra indítottak, hogy a lehetséges párhuzamok, források és ösztönzők keresését kiterjesszük a jezsuita emblematikával és szimbolikával kapcsolatos irodalmi alkotásokra. A szövegek és képek együttes

vizsgálata, egymással való összevetése révén a győri sorozat fő irodalmi ösztönzőjét Jacob Masen *Speculum imaginum veritatis occultae* című munkájában találtuk meg. Ennek Máriára vonatkozó példatárában, melyet Masen az elméleti mű megfelelő részeinek illusztrálására „*Exempla autoris ...*” megjelöléssel készített, megtalálható azoknak a szimbólumoknak, képi leírásoknak és szöveges feiratoknak a túlnyomó többsége, amelyek különböző transzformációs technikák alkalmazásával felkerültek a győri lépcsőház falára.[25]

Közbevetőleg itt kell utalnunk arra, hogy a freskósorozat fontos kiegészítője az a kisméretű stukkókép (1), melyen egy jezsuita tanár a felhők között feltűnő, kezében nyitott könyvet tartó Loyolai Szent Ignác kegyeibe ajánlja nemesi ruhában térdeplő tanítványát. A tanárdiák szoros kapcsolatát jelzi a tanár mozdulata, amint növendéke vállára teszi a kezét. A jelenet egyértelműen utal a díszlépcső elsődleges használóinak meghatározott körére, illetőleg a program didaktikus célkitűzésére. Nem lehet véletlen, hogy a prágai jezsuita kollégium, a Klementinum díszfolyosóján, az ún. *Křtšovnická*-folyosón a Loyolai Ignác és Xavéri Ferenc életének jeleneteit bemutató freskósorozat elején is feltűnik egy jezsuita növendék stukkó alakja. A prágai és a győri sorozat – bár témájuk és megformálásuk egyaránt eltérő – ugyanarra az elsődlegesen nevelő, tanító és meditációra ösztönző szándékra utal. Az alapismereteket ehhez Győrben elsősorban Masen tankönyvként használt *Speculum*-a biztosította.

Mint már utaltunk rá, Jacob Masen a 17. századi retorikai művészetelmélet egyik befolyásos képviselője. Hatását a barokk képzőművészeti hagyományra a művészettörténet már régebben felismerte, jelentőségének megfelelően azonban csak újabban értékeli.[26] Jelentősége elsősorban abban van, hogy hatásosan összegezte a képiségnek mint a meggyőzés egyik eszközének a retorikai elméletét. Ez az elmélet a jezsuita oktatás közvetítésével kiindulópontja lett egy általánosan érvényes retorikai képhagyománynak, amely a 17. század elejétől a 18. század második feléig jelentős hatással volt a reprezentatív egyházi és világi terek díszítésére.

Masen törekvése az volt, hogy az átvitt értelmű képhasználat formáit visszavezesse a tropikus kifejezőmódra. Míg *Palaestra styli romani* és *Ars nova argutiarum* című kézikönyveinek fő teljesítménye abban van, hogy a hasonló-nem hasonló, illetve összetartozó dolgok elidegenítésének elvét Masen a tropikus beszéd retorikai eljárásaiban és a hasonlatok alkotásának poetológiai előírásaiban alkalmazta, *Speculum imaginum veritatis occultae* című művében az *argutia* és a *novitas* manierista elveit foglalta szabályokba, ezeket a kívánalmakat az epigrammatikából átvitte az emblematikába, s az *ars iconographica*-t az *ars argutiarum* analógiájára közelítette meg.[27]

Masen azon szintézisre törekvő jezsuita retorikaelmélet-írók közé tartozik, akik egyaránt ismerték a megelőző korszak és a kortársaik (Giovio, Mignault, Caussin, Pietrasanta, Tesauro) mértékadó impréza-, embléma- és szimbólumelméleteit, sokrétű gyakorlatát, s ki is értékelték azokat. Egyik mesterének Pietrasantát tartotta, aki nem készített elvont emblemaelméletet, hanem a korabeli gyakorlattal összhangban, elsősorban az Andrea Alciato és Fammiano Strada által kijelölt úton haladt.[28] Masen a már Giovio által propagált kétrészes emblémaformát részesítette előnyben. Pietrasantához hasonlóan nem tartotta szükségesnek az emblémaképek közlését,



7. Noé hálaáldozata (12)

nem törekedett a fogalmak pontos definiálására, s elképzeléseit nagyszámú példával illusztrálta.

Masén munkásságában alapvetően két, egymással szoros kölcsönhatásban álló felfogás különíthető el. Míg az *Ars nova argutiarum*ban az *ars litteraria* teljességéből indul ki, s az irodalmi formákon (*epigramma*, *epigraphica*, *inscriptio* stb.) belül mozogva fejti ki elgondolásait, a *Speculum imaginum* nézőpontját a képiség gondolata határozza meg. Az utóbbiban az emblémával, a szimbólummal, a hieroglifával és az enigmával az ún. rokon képi formák körén belül foglalkozik. Egyiket sem emeli a másik fölé, s nem alakít ki olyan függőségi viszonyt, mint például Caussin a szimbólum meghatározó gyűjtőfogalommal emelésével. A *Speculum* lényegében azt a fejlődést rögzíti elméleti szinten, amely a 17. század elején a németalföldi vallásos emblematikával vette kezdetét és az *Exercitia spiritualia* illusztrált kiadásainak ikonográfiájában csúcsosodott ki a század közepén.[29]

Elképzeléseit Masén a *Speculum*ban neoplatonista hatást mutató ismeretelmélet kereteibe illesztette. Alaptétele, hogy a szimbólumok rejtett képisége megfelelőbb eszköz a természetfölötti igazságok bemutatására, mint a valóság természetű ábrázolása. Masén szerint az emblémakép (*imago*) jelentését a *significans* és a *significatum* közti *similitudo* határozza meg ugyanúgy, mint a verbális metafora esetében. Mint Barbara Bauer rámutatott, miközben Masén leírja a különböző embléma- és szimbólumtípusok szerkesztési elveit, rendszerezi az emblematisztikus megjelenési formákat, azonos módon kezeli a bibliai hermeneutika allegorikus tényeit és a retorika allegorikus kifejezéseit. A középkori bibliai hermeneutikát és tipológiai exegézist modellként használja a tropológus utalások rendszerének allegorikus értelmezéséhez, s a retorikai megközelítést következetesen összekapcsolja az emblémák spirituális jelentésének feltárására irányuló igénnyel.[30]

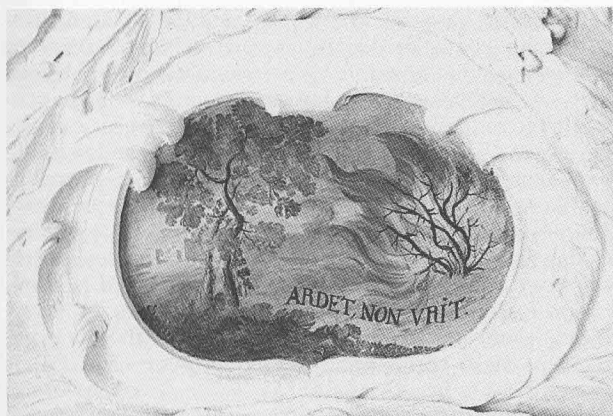
Masén alapvető kategóriája az *imago figurata*, mely szerkezeti analógiát mutat a tropikus beszéddel. Az *imagines figuratae* konstrukciójára vonatkozó elméletét Masén a retorikai *inventio* analógiájára dolgozta ki, s a *tropus* és a *figura* retorikai terminusait átvitte az *imago*-tanra.[31] Az *imago figurata* fogalmát a lehető legegyszerűbben, a képből, annak látvány jellegéből kiindulva határozta meg: „Imago, uti sermo est, alia propria, alia translata, seu figurata.” Azaz a képnek – éppúgy, mint a beszédnek – van egy eredeti, elsődleges értelme, az, amit

látunk és amit a szavak közvetlenül jelentenek, s van egy másik, átvitt (*translata*) értelme is, amely valami másra utal. Az *imago figurata* fő konstruktív tényezője az átvitt jelentés, a kép tropikus használata. Az *imago figurata* nem más, mint az *imago translata*, s ez a „figurata expressio” és az átvitel módja egyaránt sokféle lehet. A képen jelzett, átvitt jelentés értelmezési kereteit a felirat (*lemma*, mottó) határozza meg, s a kompozíció értelmét (*subscriptióját*) a nézőnek kell megkeresnie *tertium comparationis* segítségével. Az *imagines figuratae* fő jelentésrétegei Masén szerint – a bibliai exegézis gyakorlatának megfelelően – a *sensus tropologicus*, a *sensus allegoricus* és a *sensus anagogicus* szerint különíthetők el. Az első az erkölcsi témák, a második az isteni dolgok, azaz a hit, a harmadik a mennyei dicsőség és a győzelmes egyház körében mozgó gondolatok kifejezésére alkalmas elsősorban. A Mária-szimbólumok Masénél az utóbbi kategóriához tartoznak.[32]

Ebbe a meglehetősen tág értelmezésbe egyaránt belefért az *imago figurata* négy fő típusa, az embléma, a szimbólum, a hieroglifa és az enigma, s az értelmezés alkalmas volt arra, hogy az *imago figurata* kifejezés alapjelentésének alakításával, részleteiben is definiáló további körülírásával pontosabban meghatározza és adott kritériumok alapján elkülönítse egymástól az említett típusokat. Ez az *imago figurata*-fogalom egyrészt lehetővé tette az irodalmi képi alakzatok rendszerezését és típusainak mellérendelő bemutatását. Másrészt – a korábbi elméleti megközelítésektől eltérően – megkönnyítette a formák egymásba való átalakíthatóságának demonstrálását.

A *Speculum* első felében Masén négy könyvben foglalkozik az átvitt értelmű képek természetével, forrásaival és a képekre épülő retorikai eszköztárral (*metafora*, *analogia*, *comparatio*). Az utóbbiakat az *imago figurata* „essentiá”-iként mutatja be. E viszonylag terjedelmes alapvetést követi a szimbólumról szóló ötödik könyv (*De figuratis imaginibus symbolorum*), majd a hatodik könyvben együtt tárgyalja az emblémát, a hieroglifát és az enigmát.

Az *imago figurata* körébe sorolt formák Masén szerint – újabb *translatio* segítségével – kölcsönösen átalakíthatók egymásba. Ez elméletének az a része, mellyel a korábbi elképzeléseknél tágabb lehetőséget biztosított az átvitt értelem kifejezésére. Szerinte ugyanaz a képi gondolat – bizonyos változtatásokkal (*transformatio*) – egyaránt válhat emblémává, szimbólummá, enigmává és



8. Égő csipkebokor (13)



9. Jákob harca az angyallal (16)

hieroglifává, ha érvényesíteni lehet az adott kifejezés-forma sajátosságait. Végző soron a formák egymásba való átalakíthatóságának ez az elmélete, a súlypontok következetes átgondolása, áthelyezése és alkalmazása biztosította a győri díszlépcső programjának koncepcionális háttérét.

A korabeli jezsuita emblematicusok elképzeléseinek megfelelően a legjobban használható *imago figurata*-típus Masen szerint is a szimbólum. Erre a nem túlságosan rejtett értelem, a világos bemutatás, a forma lényegét meghatározó analógia (*collatio*) és a szimbólumokkal könnyen kifejezhető vallási témák teszik különösen alkalmassá. Az analógia kifejtésére Masen szerint a *lemma* a legmegfelelőbb, de lehetséges az is, hogy rövid *inscriptio* és *subscriptio* egészítse ki a szimbólumot.

A maseni elméletben a szimbólumot elsősorban az különíti el a többi formától, hogy segítségével a világ értelem nélküli (*res non intelligentes*), természeti (*res naturales*) és képzeletbeli (*fabulosa*) dolgai az analógia révén egyaránt értelmet nyerhetnek. Ezzel szemben az embléma „alapanyagát” csupán a világ eleve valamilyen értelmet hordozó dolgai adják. A hieroglifa csak képből áll, s mivel nincs mottója, csupán meghatározott dolgok jelentésére lehet használni. Az enigmát Masen a forma természete szerint rejtettnek, talányosnak mondja. Szentenciák kapcsolhatók hozzá, hogy meg lehessen fejteni, mert önmagában sem a szöveges, sem a képi rész nem értelmezhető. Az embléma és a szimbólum Masen szerint szorosabban kötődik egymáshoz, mint ezekhez a hieroglifa és az enigma. Az emblémát és a szimbólumot nem elsősorban a szerkezeti különbségek különítik el egymástól, hanem forrásaik.

A szimbólum az ábrázolt téma szerint *symbolum morale* akkor, ha a vétkeket, és *symbolum heroicum*, ha az erényeket ábrázolja. A *symbolum heroicum* állhat három (*lemma, imago, expositio*) és két részből (*lemma, imago*). Masen a kétrészes formát javasolja, s szerinte az az előkelő (*elegans*), ha a szimbólum képi része több önálló egységet, jelenetet hoz szintézisbe.[33] Mint már utaltunk rá, a győri sorozat némely darabjánál, így például az 5. és 8. számú freskón, mindkét említett előírást megpróbálták érvényesíteni. A Mária-szimbolika Masennél egyértelműen a *symbolum heroicum* körébe tartozik.

A szimbólum invenciók forrásait (*fontes inventionis*) Masen az érvek retorikai forrásaihoz (*loci*) közelítette. Ezeket az V. könyvben tovább differenciálta, s négy alcsoportot alakított ki. A Mária-ról önálló sorozatokká szerkesztett, a felhasználás megkönnyítésére betűrendbe sorolt szimbólum-példák – más példák mellett – ezeket a csoportokat illusztrálják. A szimbólumok eleganciája Masen szerint attól függ, hogy mekkora a távolság a hasonló és a hasonlított *res* között.

Az első lehetőség az, amikor a *collatio* két tagja valamiféle arányosságon alapul (*ex proportione et convenientia*). A Masen által itt felsorolt, arányosságon alapuló 31 Mária-szimbólum közül hét válhatott a győri sorozat inspirációs forrásává. A második csoportba tartozó szimbólumokat a hasonlításban nyilvánvalóan megjelenő ellentét (*oppositio*) tartja össze. Az ellentétből származó 28 Mária-szimbólum közül a freskókra nyolc közvetlenül, kettő pedig áttételesen hathatott. A harmadik csoportban az analógia a dolgok egymástól való természetes másságából, idegenségéből (*alienatio*) fakad. Masen 35 *alienation* alapuló Mária szimbólumából hat fedezhető fel Győrben. Az utolsó csoportban az analógia

alapja a dolgok természetes egymásra utalása (*allusio*). Masen 13 *allusiós* Mária-szimbólumából a győri sorozatban három azonosítható.

A fenti fejtegetések és példasorozatok után a *Speculum imaginum* 1664-es és 1681-es kiadásaiban még egy ötödik, *Lusus symbolicus* című Mária-sorozat következik. Ennek 33 szimbólumleírásában Masen mindegyik említett lehetőséget bemutatja, s mindegyik kompozíciót az Ave Maria szövegére készített anagramma vezeti be. Ebből a részből nyolc szimbólum közvetlenül, öt pedig közvetve hathatott a győri sorozatra. Az említett szimbólum-példákon kívül Masen három, különböző helyen említett embléma-példájának hatását is felfedezhetjük a freskón.[34]

#### Ikonográfiai és irodalmi párhuzamok

A *Speculum* 1714-ig hét kiadást ért meg, s az emblémaelméleti tekintélynek számító szerző művét – más allegorikus, ikonográfiai szótárakhoz hasonlóan – költők, prédikátorok, drámaírók és emblémaszerzők egyaránt gyakran használták forrásként. Többek között idézi például Georg Philipp Harsdörffer, Jacobus Boschius, Franciscus Lang, Michael Pexenfelder és Claude-François Menestrier.[35]

A Masen-féle embléma-definíció jelentőségét az emblematicus képsorozatok picturájának alakításában már Cornelia Kemp felismerte. Masennél ugyanis az embléma alapja egy már értelmezett ábrázolás, s Kemp szerint ezzel magyarázható, hogy az általa vizsgált anyagban a *pictura* többnyire egy kimondottan atmoszferikusan alakított jelenetet ábrázol, amely utaló szerepe mellett önmagában való szemlélhetőséget kölcsönöz az emblémának. A szórakoztatás kíváncsánál mellett jórészt ugyanezzel függ össze, hogy az önmagukban is könnyen értelmezhető motívumokat többnyire egy-egy jelenetbe illesztik a tisztán utaló összefüggésből való kiemelés érdekében. Ugyanakkor Kemp nem tűnteti fel Masent közvetlen emblémaforrásként,[36] ami onnan érthető, hogy egyrészt egyértelmű hozzárendelés a számításba jövő előképek sokasága és összefonódottsága miatt csak ritkán lehetséges. Másrészt Masen csupán meglehetősen szűkszavú szöveges képleírásokat közöl, s az ábrázolás módjára nem ad semmiféle utasítást. Ez a megállapítás még fokozottabban érvényes a Mária-emblematikára, amely széles körben ismert és alkalmazott képi és szöveges toposzok gyűjteménye.

Tisztában vagyunk azzal, hogy nagyon ritkán állapítható meg közvetlen kapcsolat egy emblémáskönyv és egy freskóciklus között, s az esetek túlnyomó többségében – és különösen a gazdag emblematica előtti hagyománnyal rendelkező képtémáknál – felesleges a forrás keresése.[37] A magyarországi anyagban egyetlen példa van arra, hogy pontosan meghatározható egy emblematicus freskóciklus irodalmi előképe.[38] Masen elméletének ismerete a jezsuita Scherhagl esetében az elmondottak alapján biztosra vehető, s nem zárható ki a lehetőség hogy a program készítője Masen példatárát is inspirációs forrásként hasznosította. A sorozat és az egyes képek jelentése a Mária-ikonográfia és -szimbolika ismeretében végső soron konkrét irodalmi forrás nélkül is megfejthető és értelmezhető. Másfelől a felhasznált képi és szöveges motívumok általános elterjedtsége miatt a győri program Masen példatárától függetlenül is készül-



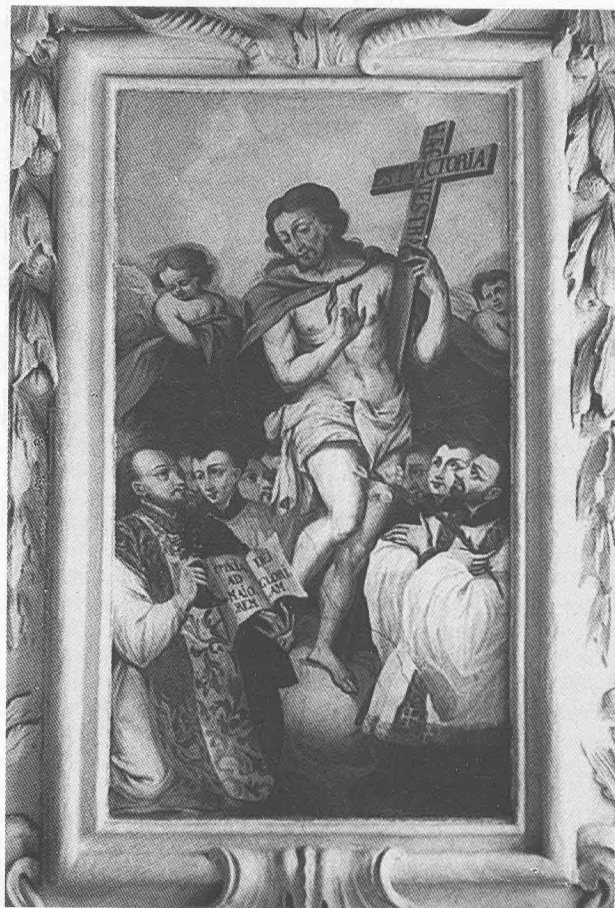
hetett, s nem lehet teljesen kizárni a különböző forrásokból való összeszerkesztés lehetőségét sem.

Masen Mária-emblematikájának alapja a hagyományos Mária-ikonográfia, a zsoltárok, az *Énekek éneke* és Salamon mondásainak képisége. Példatárában alapvető követelmény a hagyományos Mária-szimbólumok és a különböző ikonográfiai hagyományokból származó jelképek összekapcsolása az exegetikai hagyományból vett lemmákkal, értelmezésre ösztönző rejtvények létrehozása érdekében.[39] A Masen-féle Mária-emblémák és -szimbólumok képzőművészeti alkalmazására a kutatás eddig nem talált példát, színpadi felhasználásukat azonban több adat tanúsítja.[40] Masen példatárának inspirációs forrásként történt felhasználását támasztja alá Győrben egyrészt az, hogy a freskósorozat a Masennél is megtalálható motívumok egy részének önálló kombinációjával és retorikai eredetű transzformációs technikák igénybevételével, Masen elméletének szellemében jött létre. Másfelől nem találtunk még egy olyan forrást, amelyben a ciklus képi és szöveges elemeinek azonos összefüggésben, azonos megoldásokkal annyi párhuzama lenne, mint Masen példatárában. Feltevésünk szerint a program szerkesztője nemcsak a maseni elmélet hatása alatt dolgozott, hanem a közölt szimbólum- és embléma-példák közül is válogatott, s azokat Masen elképzeléseinek figyelembevételével, a saját koncepciójához igazítva, változtatva alkalmazta.

Ismeretes, hogy a díszcímlapon kívül Masen *Speculum imaginum*-ának egyetlen kiadásában sincsenek illusztrációk. A korabeli emblémaelméletek példatáraihoz (pl. Nicolaus Caussin, Maximilian van der Sandt) és az enciklopédikus művekhez (pl. Filippo Picinelli) hasonlóan Masen a formák és motívumok ismertsége miatt elegendőnek tartotta a szöveges leírást. Megállapítottuk, hogy a stukkókép (1), valamint a lépcsőforduló két nagyméretű figurális freskója (11, 19) és a hozzájuk kötődő szöveg (15) nem vethető össze Masen példaanyagával. Ezek a kompozíciók nem az emblematikus hagyományból származnak: egyrészt ismert középkori képtípusok jelentősen átformált, kései örökösei, másrészt új elemeik révén a jezsuita képzőművészeti hagyományhoz kapcsolódnak (1, 11, 19).[41] A közbenjárást ábrázoló képek az emblematikus sorozat közepén nem bontották meg annak egységét. Ehelyett inkább felerősítették és nyomatékosan kifejezték a ciklus elkészítésére utaló szándékot, s funkcionálisan is rámutattak annak céljára. Ez a sorozat tengelyébe illesztett önálló egység lehetőséget teremtett arra is, hogy a néző egy ideálisan centrumba helyezett középpontból tudja elindítani saját értelmezését.

Összességében a sorozat többi, 24 tagjának szöveges leírásai azonos értelemben kivétel nélkül megtalálhatók Masen *Speculum*-ában. A *Speculum* leírásaival összevethető 24 freskóból kilenc azonos témájú képhez Masennél is azonos vagy közel azonos felirat kapcsolódik.[42] Egy-egy freskó a maseni példatár több, hasonló szövegére is utalhat, mivel Masennél – elméletének megfelelően – gyakoriak az ún. szimbólum-szinonimák. Tizenegy esetben egy, a többi kompozíciónál két-három szöveges párhuzamot találtunk. Az utóbbi esetekben általában ki lehetett választani a meghatározó szöveget.

A „Profer lumen caecis” feliratú, hétágú arany mécseszt ábrázoló 25. számú kép például Masen „Magna Dei Mater ac Virgo est” című sorozatának negyedik tagjával mutat szoros kapcsolatot. Masen képleírása („Candelabrum aureum 7 lychnis instructum”) pontosan megfelel a freskón ábrázolt tárgynak. Masen mottója és a négy-



10. Fájdalmas Krisztus a kereszttel, köpenye alatt jezsuitákkal (19)

soros verses *explicatio* ugyan csak tartalmilag egyezik a győri lemmával, a két tekintélyi hivatkozás azonban elegendő bizonyíték arra, hogy ez a hasonló és hasonlított természetes idegenségéből származó szimbólum Győrben is Mária-ra vonatkozik. Masen Epiphaniusra hivatkozik, aki szerint Mária, mint arany mécses a legmagasabb trónról kapta fényét. Másrészt a szimbólum a szentlélek hét ajándékával feldíszített, tiszta és fénylő Máriát jeleníti meg. Masennél a szimbólum jelentése az, hogy Mária „coelestibus donis plena”. Ugyanezt az értelmet a győri mottó is megengedi, amely egy további gondolatra utal: mivel Mária mennyei adományokkal teljes, ő adja a fényt (*lumen*) a vakoknak.[43]

Masen többször is feldolgozza az ószövetségi frigyláda mint Mária előképe-motívumot. Győrben ez a motívum a „Sancta Sanctorum” mottóval együtt szerepel (27). Masennél az előbb említett sorozat első tagja az „arca Veteris Testamenti”. A „Ne tange, peribis” mottó arra utal, hogy Máriát nem lehet tisztátalan szándékkal illetni. Ezt a jelentést az ószövetségi Uza történetére (2Sám 6,4–8) utaló, négy soros versen kívül tekintélyi hivatkozás mélyíti el. A frigyláda a fő motívuma egy másik maseni sorozat, az allúzió alapuló, „Deipara Virgo Maria est” című első szimbólumának is: „Deipara Arca foederis”. Mária itt azonossá válik a frigyládával, mert – a tekintélyi hivatkozások szerint – ő az „Arca viva et animata”, valamint ő „Vere arca [...] intrinsecus et extrinsecus deaurata, quae universum sanctitatis thesaurum

suscepit". Ezenkívül még két további Masen-szimbólum lehetett a győri freskó ösztönzője. Az arányosságon alapuló sorozat harmadik tagjaként Mária „arca sive cista rerum pretiosarum”-ként jelenik meg, mert – az indoklás szerint – alázatos volt és elrejtette adományait. A *Lusus symbolicus* című sorozat V. tagja ugyancsak mint „Arca Dei”-t mutatja be Máriát, mivel ő az Isten kegyelmének kincsesháza, aki értékét elrejtette. Lényegében mind a négy említett szimbólum alkalmas volt arra, hogy a győri freskó ösztönzője legyen, mégis a második hatása tűnik a legvalószínűbbnek.[44]

Megvizsgáltuk azt is, hogy melyik volt az az elem, amely megteremtette a közvetlen kapcsolatot a szöveges leírások és a freskók között. A forrásanyag három lehetőségre hívja fel a figyelmet:

1. A képleírás, a képi gondolkodás meghatározó hatása 13 esetben mutatható ki. Példánk Masen *alienatió*ból származó sorozatának 25. tagja. A képleírás itt mindössze két szóból áll („Scala coeli”), s a mottón és a verses explication kívül négy, Máriát mint *scala coelit* bemutató tekintélyi hivatkozás tartozik az értelmezéshez. A 10. számú freskón a Masen által leírt kép látható: „Scala ... cujus locum Jacob conspexit”. A képhez kapcsolt szövegrész a freskón közvetlenül a létra mellé került, s alulról fölfelé olvashatóan követi annak emelkedését. Ez felhívja a figyelmet arra, hogy nem Jákob és a mellette álló angyal a kép meghatározó eleme, hanem a létra. Győrben a

mottó részletei pontosították a szimbólum értelmét: a „sponsa Dei” egyértelműen megjelöli Mária személyét. (Mária Masennél egy másik helyen szintén Isten jegyese: „soli Deo desponsata”). Az „electa esto nobis” kifejezés a freskón Mária kiválasztottságát hangsúlyozza az emberiség szemszögéből. A „via recta ad aeterna gaudia” kedvelt ösztönzési fordulata arra utal (pl. Zsolt. 1,1–6, Iz. 26,7; 35,8), hogy az emberiség számára Mária az igaz út, a mennyei létra az örök boldogság felé. Masennél is Mária az út („Virgo via est”), de kettős értelemben: Mária élő létra (*scala viva*), „per quam descendit Deus, sed ascendit homo”. Győrben a létrán három angyal jön lefelé. Ezek a mottóban nem jelennek meg, viszont a kép pontosan jelzi (három angyal = Isten, Szentháromság) a maseni szöveg ismeretét.[45]

2. A képleírás és a kiegészítő szövegek együttes hatására összesen hét freskó utal. Így például a fallal körülvett várost az „urbs fortitudinis nostrae Sion” mottóval ábrázoló freskót (26) Masen egyik arányosságból eredő Mária-szimbóluma ösztönözhette. A „civitas Romae similis” kifejezéssel a jezsuita szerző csak röviden jelezte a képet, s egyben utalt a városkép kicserélhetőségére. Ennek megfelelően Győrben Sion városaként valószínűleg a megerősített Győr látképét festették meg. A tekintélyi hivatkozások szerint a város Máriát jelképezi, aki – bibliai kifejezésekkel – „Civitas refugii” (Szám. 35,11), „Urbs fortitudinis” (Iz. 26,1), s – Nazianzi Gergely



11. Mária közbenjár Jézusnál a földért (22)



szerint – „Civitas animata”, „Gloriosa [...] civitas Dei” (Oz. 3). Győrben nemcsak a Masen által leírt képet ábrázolták, hanem az általa közölt egyik bibliai hivatkozás lett – kiegészített formában – a mottó. Masen *Lusus symbolicus* című sorozatának X. szimbóluma ugyanezt a Mária, mint *Civitas Dei*-gondolatot mutatja be, s mindkét példa a Mária mint *refugium* eszmét jeleníti meg. A győri kompozíció ugyanezt az értelmet fejezi ki.[46]

3. Masen elképzelése akkor valósult meg a legáttelesebben, amikor a képfelirat teremtette meg a közvetlen kapcsolatot a maseni szöveggel. A freskók között mindössze egy ilyen esetet találtunk (2). A *collatio* tagjai között fennálló *oppositiō*ból származó, *Virgo Deipara est* című szimbólumsorozat 23. darabjához ugyanaz a mottó kötődik, mint amely a győzedelmes Máriát ábrázoló freskó egyik felirata: „Mors est malis vita bonis”. Masennél a képleírás egy nyíló rózsára utal, rajta skarabeuszbogárral és méhvel. A rózsa illatától a hagyomány szerint a skarabeusz elpusztul, a méh viszont életerőhöz jut. Masen verses *explicatiō*ja szerint a rózsa Máriát, a skarabeusz a rosszakat, a méh a jókat jelenti. A tekintélyi hivatkozások Máriára mint rózsára vonatkoznak.

Ezen a *Salve Regina*-sorozat harmadik tagjaként az első lépcsőkar mennyezetén elhelyezett freskón nem a maseni szimbólum, hanem annak allegorikus *explicatiō*ja jelenik meg: a rózsa helyett maga Mária, a skarabeusz helyett a rosszakat jelentő, Mária lába alá hanyatló, lecsukott szemű fej, a méh helyett pedig Mária lába mellett a jókat jelképező, Máriára figyelő szemüveges fej látható. Masen mottója, a kereszt szárára került: a jókra vonatkozó részlet (*vita bonis*) alulról fölfelé, a rosszakra vonatkozó (*mors est malis*) felülről lefelé olvasható. A szöveg olvasási iránya közvetve a mennyre és a pokolra utal. A freskón a győzedelmes Mária ikonográfiai típusának megfelelően Mária ölében a gyermek Jézus öleli magához a keresztet. Az ösztönzőként feltételezett Masen-szimbólum a Máriát mint szűz Istenszülőt bemutató példasorozat egyik tagja. A keresztet tartó gyermek megváltó ábrázolása nemcsak a képtípus követelményeivel és a *Salve Regina* képre írt sorával („Vita dulcedo et spes nostra salve”) áll összhangban, hanem közvetve kapcsolatban áll a maseni szimbólum korábbi, oltáriszentséget jelentő értelmével is.

Masen ugyanis itt egy eredetileg az oltáriszentséget jelentő szimbólumot alakított át és alkalmazott Máriára. A szimbólum első emblematisz megfogalmazása Bargaglihoz kötődik, akinél más mottóval („Uni salus alteri perniciēs”) a könyörületesség és az igazságosság jelentést hordozza. Ezt Aresi egy másik mottóval átfogalmazta, majd a képet némileg módosítva – Aresihez hasonlóan – Picinelli is eucharistia értelemben magyarázta. (Picinelli könyvének egy másik helyén Masen Máriára átvitt kompozíciójának forrása is megtekinthető.) A szimbólum Pietrasantánál azt példázza, hogy egy kompozíción több figurát is lehetséges és szabad ábrázolni.[47]

Masen Mária-szimbólumaihoz a képleírason, mottón és verses *explicatiō*n kívül tekintélyi hivatkozások tartoznak. Ezek egyrészt „hitelesítették” a kompozíciókat, másrészt lehetőséget nyújtottak megfelelő értelmezési körben történő átalakításukra. A maseni elmélet értelmében ezt a lehetőséget használták fel Győrben, s így hozták létre a sorozatot.[48]

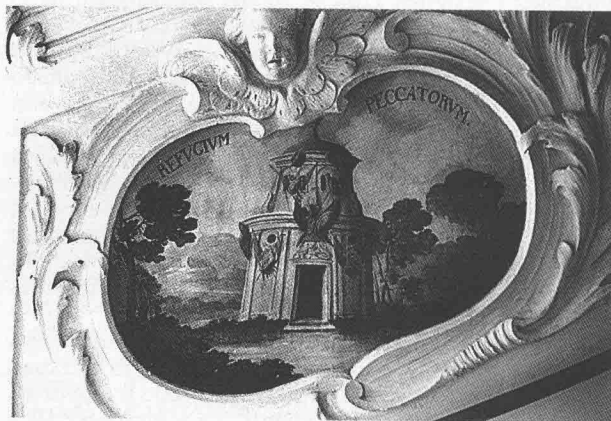
## A szimbólumok transzformációs lehetőségei

A bemutatott példák már jelezték, hogy Masen képleírásait és szövegeit Győrben – saját elméletének értelmében – részben átalakították. A mottók megváltozása módosította, s rendszerint meghatározott irányban szűkítette vagy bővítette a kompozíciók eredeti jelentését. A képleírások transzformációja az emblematisz kifejezőmód különféle variációit és átmeneti formáit hozta létre. A freskókon három, egymástól jól elkülöníthető megoldást figyelhetünk meg.

1. A *Speculum*mal szoros kapcsolatban álló 24 kompozíció közül 13 maseni értelemben is szimbólum maradt. Itt a freskók megőrizték az eredeti képi motívumot és szerkezetet, megmaradt a szimbolikus képi utalás, s ez az értelmezés adott határok között mozgó változatait, a jelentés nyílt kimondása helyett annak sejtetését eredményezte. Ezekben a képeken a maseni előírásnak megfelelően a *res non intelligens* hordozza az átvitt értelmet. A jelentések csupán csekély mértékben alakultak át; a megváltozott mottó mindössze öt esetben korlátozza, illetve módosítja az eredeti jelentést (16, 23, 24, 25, 28). A többi freskón a forma és a tartalom egyaránt megfelel Masen elképzelésének (9, 7, 13, 14, 21, 26, 27, 18).

Az eredeti értelem leszűkülése figyelhető meg például a „Refugium peccatorum” mottójú képen (23). Masennél a pajzsokkal és zászlókkal feldíszített torony az *Énekek éneke* által inspirált középkori elképzelésnek és képtípusnak megfelelően Máriát mint az egyház védőbástyáját mutatja be a „munita munit” mottóval kiegészítve.[49] Győrben a hangsúly az egyház egészéről áttevődött a bűnösökre, ami a bűnbocsánat és a Mária közbenjárás bűnösökért gondolatkör irányába módosította Masen elképzelését. A Mária, mint menedék alapértelmezés azonban továbbra is megmaradt.

Az azonos képi motívum mellett a részben megőrzött mottó („Quo maior, hoc humilior” – „Quo humilior eo celsior”) is közrejátszott abban, hogy a 18. számú képen a hegy tetején álló cédrussal éppúgy Mária erényekben kimagasló személyiségét példázták, mint Masen.[50] Az érintetlenül hagyott képi motívumból és a megváltozott mottóból álló együttesek a legtöbb esetben ugyancsak megőrizték a szimbólum eredeti jelentését. Így például a bibliai eredetű „kereskedők hajóját” (*navis institoris*) – ami a közkedvelt *typus religionis*, *navis ecclesiae* jelentéssel gazdagított a freskósorozatot – a 21. számú képen pontos-



12. Torony zászlókkal és pajzsokkal (23)



san Masen leírásának megfelelően festették meg. Masen mottója ugyan más („Medias portat nutritque per undas”), a szimbólum azonban éppúgy az övét, azaz Jézust és a benne hívőket tápláló Máriát jelenti, mint Győrben. A kép kettős felirata és a két árbócrúd tetejére festett Jézus- és Mária-monogram együttesen utal a Masennél leírtakkal azonos értelemre.[51]

A sorozat megszerkesztettségét, a képek gondos elhelyezését mutatja, hogy a fogalmak nyelvére nehezebben lefordítható, szimbólumként megőrzött maseni képleírások ösztönzésére készült freskók közül a díszlépcső alsó részében mindössze kettő került az oldalfalakra (9, 7), a lépcsőforduló mennyezetén négy szerepel (13, 14, 17, 18), míg a felső lépcsőkaron található kilenc kép közül hét szimbolikus ábrázolás. Ez utóbbiak közül egy a boltíves mennyezetén a *Salve Regina*-sorozat tagja (21), a többi az oldalfalakon helyezték el (23, 24, 25, 26, 27, 28).

2. Masen elméletének értelmében a szimbólumon *res intelligens*, azaz emberi alak nem jelenhet meg. E felfogással ellentétben a freskók között hat olyan kompozíció található, amelyen a *res non intelligens* mellett értelmező funkcióban emberi alakok is feltűnnek (5, 10, 8, 6, 12, 16). Itt az analógiás viszony tagjai kibővülnek, s egy, a szimbólum és az embléma közötti átmeneti forma jön létre. Az új szerkezet alapja a hasonlítás marad, s az értelmező perszonalizáció ellenére továbbra is a *res non intelligens* hordozza a szimbólum fő mondanivalóját. Ez a megoldás egyértelműbb a korábban bemutatott „tisztá” szimbólumoknál, s könnyebben átfordítható a fogalmak nyelvére. Valószínű, hogy Masen példáit a könnyebb felismerhetőség kedvéért bővítették ki. A feltevés helyességére utal, hogy e változatok közül négy az alsó lépcsőkar oldalfalára, kettő pedig a lépcsőforduló mennyezetére, azaz a sorozat első felére került.

A Noé hálaáldozatát ábrázoló freskón például az égen megjelenő szivárvány része a vízözön utáni bibliai eseményeknek (12). Masennél azonban eredetileg csak a szivárvány adta a szimbólum képi elemét. A *Speculum*-ban két olyan szimbólum is található, amelyben Mária *iris*-ként jelenik meg, s Máriát mindkettő mint a bűnösöket Istennel kibékítő személyt mutatja be. A szivárvány Győrben is azt az értelmet hordozza, amire a „Nuntia pacis” mottó utal. Ahhoz, hogy a szivárványon kívül Noé és családja is a falra kerüljön, Masen verses explikációjának következő sora adhatta az ötletet: „Arcus noster Noeticus Deipara”.[52]

E képpel szemközt a lépcsőforduló mennyezetére – hasonló megoldással – a Jákob harca az angyallal-téma ábrázolását festették (16). A bibliai eseményhez itt is hozzátartozik a hajnal képe a felkelő nappal. Masennél a szimbólum képi eleme egyedül a hajnal. A perszonalizált megjelenítés a mottó és a felkelő nap körülhatároltabb értelmezése miatt válhatott szükségessé. Mária itt a bűn sötéttségét szétoszlató, erényekben gazdag, a Megváltót világra hozó szűzként jelenik meg. Masen egyik Mária mint *aurora*-szimbólumának verses explikációjában szerepel az a sor („Maria [...] Aurora de qua nascitur sol iustitiae”), amely egybecseng a „De qua natus natus est Jesus” szövegű győri mottóval. Ez egyben azt is bizonyítja, hogy a freskó valóban Masen Aurora-Mária-szimbólumának módosításával készült.[53]

3. Masen szimbólumaitól a freskók akkor kerültek a legtávolabbra, amikor a visszautalás a szövegre már csak jelzésszerű. Őt mennyezetkép tartozik ebbe a csoportba (2, 3, 4, 20, 22). Ezekben mindenütt a *res intelligens* áll a középpontban. Masen szövegével már csak egy-egy elem

tart laza kapcsolatot, ami lehet a mottó (2) és a kép egy részlete is (3, 4, 20, 22). Ezek a freskók már nem egyszerűen szimbólumok vagy emblémák, hanem azok allegorikus értelmezései, amennyiben az ábrázolt alakok életszerűen fejezik ki az elvont értelmet. Az analógia tagjainak ilyen típusú megjelenítése némileg leszűkítette az eredeti szimbólumok összetett jelentését, s a transzformáció eredményeként allegorikus kompozíciók keletkeztek.

Ilyen allegorikus transzformációval és az adott ikonográfiai típusok felhasználásával hozták létre a *Salve Regina*-sorozat freskóinak többségét, melyek egyik csoportján Mária alakja is megjelenik (2, 3, 4, 22). A „Mater misericordiae” mottójú, az *Immaculata conceptio* típusába tartozó freskón (3) például – fején az apokaliptikus utalást hordozó csillagkoronával – Mária felhőn ül, egyik lábát a földgolyón tekeredő kígyóra nehezedő holdsarlón nyugtatja. Kezében zöld olajágot tart, amit a szentlélek galambja nyújt át a csőrében. Masen emblemapéldái között szerepel egy Máriát, mint „Anima devota Deipara”-t bemutató kompozíció. Ezen egy galamb a csőrében tartott olajágot átadja Máriának. A leírás szerint Mária emberi alakkal és egy ugyanőt jelentő másik galambbal egyaránt ábrázolható. Masen két ide tartozó tekintélyi hivatkozása közül az egyik Mária galambként ábrázolható személyére vonatkozik („amica mea, columba mea. Cant.2.c.10.”). A másik arra utal, hogy Beda Venerabilis Genesis 8. kommentárja szerint a Máriának csőrében zöld olajágot átnyújtó galamb-szentlélekkel a megváltó megtestesülését lehet jelezni. A zöld olajág ugyanis Krisztust jelenti, akit Mária hozott a világra.

A freskó is ezt az értelmet hordozza, s ezt mélyíti el a *Salve Regina*-ból származó mottó („Mater misericordiae”) és az utalás az *Immaculata*-ikonográfiára. Úgy tűnik föl, hogy az *Immaculata*-típus a *pax*- és *victoria*-gondolattal bővíti a fenti értelmet. Masennek azonban van két másik, ide vonható kompozíciója is. Az egyik Mária a kezében tartott olajággal a béke anyjaként („pax mater”), a másikon a kígyó fejét eltaposó, a bűnt és az eretnekséget leigázó győzedelmes szűzként jelenik meg. Véleményünk szerint nem lehetetlen, hogy a győri freskót a három maseni szöveg kontaminációjával alakították ki.[54]

Az allegorikus szerkezetek között egy olyan is található, melyen a transzformációk némileg háttérbe szorított



13. Kenyerek asztala (24)

ták Mária alakját (20). Ez a kép a jezsuiták által különösen kedvelt, a rend missziós tudatára utaló témát, a négy földrész Mária előtti hódolatát ábrázolja. A megszemélyesített földrészelírások Masennél az *imago figurata* általános forrásainak példatárában találhatók. A freskón a földrészeket jelképező alakok térden állva hódolnak a szimbolikus megjelenített Mária előtt, Európa előtérbe helyezett, megszemélyesített alakjának fején a Habsburg uralkodók koronája látható. Máriát a Mária-monogrammal ellátott sugárzó nap jeleníti meg. Ugyanígy sugárzó napként jelenik meg Mária Masen *Immaculata conceptio*t bemutató sorozatának egyik szimbólumán. Itt a földet bevilágító nap a Napbaöltözött asszonyt jelképezi. Ugyanezt látjuk némileg átalakított formában Győrben: a négy földrész az egész földre, a monogramos nap pedig Máriára utal. A hódolat ünnepélyességét a rövid felkiáltások sorozatából álló, mottóként szereplő *Salve Regina* parafrázis („O Pia! O Clemens! O dulcis! Virgo! MARIA”) hangsúlyozza.[55]

Mindezek a transzformációk olyan jelentésváltozatokat és képi megoldásokat eredményeztek, amelyek összhangban állnak Masen elméletével és példaszövegeivel. A program elkészítését az elmélet pontos ismerete, a példaanyag gyakorlott kezelése és a jezsuita emblematikus gyakorlat határainak figyelembevétele tette lehetővé. Egy ilyen együttes létrehozásához elengedhetetlen volt a kompilációs módszer képekkel és szövegekkel egyaránt szabadon bántó jezsuita változatának, egy fejlett retorikai montázstechnikának a beható ismerete. A győri sorozat jól illeszkedik a helyhez és az alkalomhoz, kellően reprezentatív és változatos, ugyanakkor egységes. Masen elsődleges invenciója a válogatás, a transzformációk, az új funkcióba rendezés és a sorozattá alakítás során csak keveset módosult. Az egyedivé tett, zárt sorozat egy „másodlagos invenció” eredménye, amely a módosítások és az új elemek felhasználása mellett messzemenően tiszteletben tartotta és megőrizte a *Speculum imaginum* eredeti dimenzióit.

#### A díslépcső mint meditációs bázis: olvasatok

Az eszmei és ikonográfiai program, valamint a képszöveg szerkezetek bemutatásakor már jeleztük, hogy a freskókkal és stukkókkal díszített lépcsőház funkcionális rendszerként is szolgált, s a sorozatot az alapértelmezés szempontjából zárt, de azon belül nyitott rendszerként értelmezhetjük. Ennek a rendszernek a korabeli befogadási helyzettel közös rekonstrukciója további részletekkel gazdagítja az értelmezést. Egy olyan díslépcső, ahol a rendház lakói naponta közlekedtek, a reprezentáció és a gyönyörködtetés mellett más, elsősorban didaktikus és emlékeztető funkciókat is betöltött.

Korábban utaltunk a sorozat oktató-tanító jellegére, s arra, hogy az emblematikus szerkezetek Győrben alkalmazott formái többrétegű jelentést hordoztak. Ezek közül az első mindig Máriával áll kapcsolatban. Emellett azonban a képek különféle egyéb olvasatok szerint is elrendezhetők: egyrészt a Mária gondolatkörben, másrészt azon kívül. Egy-egy újabb olvasat kialakításakor már nincs szükség a teljes sorozat illeszkedésére az új gondolatkörhöz, mivel a képek száma tetszőlegesen szűkíthető és bővíthető a képzetben. Ezeknek az olvasatoknak a kialakítása elsősorban a befogadó felkészültségétől, tudásától függött.

A jezsuita meditációs gyakorlatok szerepe az allegorikus, szimbolikus festészet befogadásában általában ismert.[56] Ezeknek a meditációs technikáknak, a meditáció retorikájának az oktatása és folyamatos begyakorlása lehetővé tette, hogy a képekkel találkozó különböző életkorú, érdeklődésű és felkészültségű jezsuiták újra meg újra átrendezzék és meditációs bázisként használják a sorozatot. A sorozat néhány, túlnyomórészt a korabeli jezsuita retorikában, tanítási módszerben és emblematika-gyakorlatban gyökerező befogadási lehetősége egy ma már nagyrészt elfeledett, de egykor jól ismert, képszo-veg kapcsolatokon felépülő, funkcionálisan megszerkesztett meditációs rendszerre irányítja a figyelmet.

I. A sorozat egészét meghatározó Mária-gondolat-körön belül több olyan olvasat is elképzelhető, amely a képeknek csupán egy részére támaszkodik, de valamilyen formában magához kapcsolja a többi ábrázolást.

1. A *Salve Regina* soraiból kialakított mottók a lépcsőház mennyezeti fő képeit, valamint az alsó lépcsőőkar két első oldalképét kötik össze, amelyek az egész sorozat leghangsúlyosabb részét alkotják. A szöveg olvasatának iránya a lépcsőház boltívének hármias tagolása miatt egybeesik a képek olvasatával, így felülről lefelé kétszer újra kezdődik: 4–3–2–5–8, illetve 22–21–20. A képek és a mottók összhangja a katolikus egyház tanításából fakad, a kettő kiegészíti egymást. Az antifónához kapcsolódó képeknek a program középpontjába állítása összefügg-  
het azzal, hogy ez a szöveg tökéletesen kifejezi a Máriába vetett bizalmat és a hitet közbenjáró, közvetítő szerepében, s hogy a *Salve Regina*hoz fűződő meditáció és parafrázis műfaját a jezsuiták különösen kedvelték.[57]

2. Ugyanennek az alsorozatnak a képei ugyanebben a sorrendben egy másik olvasatot is megengedtek. A képtémák ugyanis egyértelműen utalnak az *Üdvözlégy Mária* sorairól való meditáció lehetőségére:

Mária megkoronázása (4)	–	Üdvözlégy Mária
Immaculata conceptio (3)	–	Kegyelemmel teljes
Győzedelmes Mária (2)	–	Az Úr van teveled
Mária mint bezárt paradicsomkert (5)	–	Áldott vagy te az asszonyok között
Isten Báránya (8)	–	És áldott a te méhednek gyümölcse Jézus
Mária, mint <i>ara coeli</i> közbenjár		
Jézusnál a földért (22)	–	Asszonyunk szűz Mária
Mária, mint <i>navis institoris</i> (21)	–	Istennek szent anyja
A négy földrész hódolata		
Mária előtt (20)	–	Imádkozz érettünk most és halálunk óráján. Amen.

3. Több kép alkalmas volt a Mária előtti hódolatra, az alázat gondolatának elmélyítésére. Erre a sorozat alapprogramja adott lehetőséget (pl. 5–2–8–11–12–19–20–22). A képek ezen újabb, képzeletbeli összeolvasásával további asszociációk lakulhattak ki. A „Hortus conclusus” feliratú, bezárt paradicsomkert képe például, amely elsődlegesen Máriát jelenti, többek között felidézhet-  
te azt a kedvelt középkori képtípust, amelyen Mária megnyitja az összülők vetke miatt bezárt kertet.[58]

4. További lehetőség a Mater-Maria-gondolat szerinti olvasat. A Mária Istenanyaságára közvetlenül utaló freskók a sorozat több pontján szerepelnek. Elképzelhető például egy olyan olvasat, amely megegyezik a lépcsőn

felfelé haladók mozgásirányával (2–3–6–7–10–14–6–21). Ezek a képek természetesen más sorrendben is összeolvashatók.

5. A sorozat alapprogramja lehetőséget ad a Mária-Regina értelmezés újabb átgondolására. A Mária menynevei királynőségét sugalló, szerkezetileg is bizonyos összetartozást mutató képeket (4–20–22) például tovább lehet bővíteni az uralkodó Mária gondolkör tagjaival (pl. 23–26, illetve 2–7).

II. A szimbolikus jelentések összetettsége a Mária gondolkörön kívül is önálló mondanivalóval ruhazza fel a freskókat. Az így kialakítható kisebb sorozatok különböző témák köré rendeződnek. Alapvető jellemzőjük, hogy csak bizonyos kompozíciók vonhatók be az értelmezésbe.

1. Mint már utaltunk rá, a freskóknak van egy ún. jezsuita rétege. Ebben szentéletű jezsuiták, rendtagok ábrázolásai és a jezsuiták által különösen kedvelt képi motívumok kapcsolódnak össze (1–11–19–20–21–28).

2. Több freskót összeköt a törökellenesség, a török legyőzésének gondolata (5–8 vagy 6–23). Itt az utalási rendszer kétféle. A hadi jelenet (6) és a hadi eszközök (23) ábrázolása közvetlenül, a Magyarország török uralom alóli felszabadításában részt vevő személyek bemutatása (5–8) közvetve szolgálja ezt az elképzelést.

3. Jól összeilleszthetők az ellenreformációs motívumok (pl. 2–5–9–10–23–28). Ezt az olvasatot két alapgondolat kapcsolja össze: az egyházon kívül nincs más út az üdvözüléshez (5–9–10), illetve ezen az úton a jók biztosan célba érnek (2–23–28).

4. Viszonylag könnyen felismerhető az *eucharistia*-tematika jelenléte (pl. 2–19–24–27), amihez szorosan kötődnek a szentháromság-utalások (pl. 4).

5. Az eddig bemutatott mellérendelő olvasatokon kívül a hangsúlyosan képviselt egyház-tematikán belül alárendelő olvasatok is elképzelhetők. Az általában az egyházra utaló egységen (5–6–7–8–9–23–26) belül jól elkülöníthető a dicsőséges egyház (23–26) és az Isten egyházának alárendelt világi hatalom (6–7–8) gondolköre.

III. Egy-egy újabb meditációs körre állíthatók össze az egymáshoz rendelhető *res non intelligens*-motívumok.

1. A tűz, fény, világosság motívumok hangsúlyos megjelenítése (12–13–16–25–28) például alkalmas volt a hit fénye-gondolat elmélyítésére.

2. A szimbolikus jelentésű növények ábrázolásainak „összeolvásával” (5–13–14–17–18) mód nyílt például a bűn, a megigazulás és megváltottság hármasságának átgondolására.

IV. Jeleztük már, hogy a sorozaton belül a tartalmi olvasatok mellett különféle szerkezeti olvasatok is elképzelhetők. A menetirány és a feliratok összehangolása elősegítette ezt a lehetőséget. Ha ugyanis az első emeletről felfelé indulunk a lépcsőn, az oldalfalak freskóinak szövegei a bal oldalon, lefelé haladva pedig a jobb oldalon olvashatók. A lépcsőfordulóban megállva a két ablak között a 12–16. számú képek feliratait, szembefordulva pedig a 14–15–18. számú egységek kapcsolódnak össze az olvasási irány segítségével.

1. Lehetséges a képek önmagukban való, pontszerű használata. Egy tetszés szerint kiválasztott freskónak a többitől független átgondolása önálló meditációra indíthatott.

2. Az oldalfalakon és a mennyezeten azonos ívben elhelyezett három-három kép összekapcsolása is értelmes lehet. Így például a második emelet előtti utolsó három képet egybeolvassuk a következő gondolatsort kapjuk: a

Szentlélek hét ajándékával teljes, fényét a mennyi trónról elnyert Máriára (25) mint az emberiségért Isten előtt közbenjáró ara coelire (22) nyugodtan rábízhatja magát mindaz, aki hisz benne, mert ő a helyes utat megmutató világitótorony (28).

3. Értelmes olvasatot adnak az egymás mellett elhelyezett képek is. Az „Urbs fortitudinis” (26), a „Sancta Sanctorum” (27) és az „Iter para tutum” (28) mottójú szimbólumok például közvetlenül utalnak Máriára és a szent dolgok erejére.

4. Már több példa jelezte az egymással szemben elhelyezett képpárok összetartozását (pl. 5–8, 11–19, 23–26, 24–27, 25–28). További példaként a felhasadt gránátalma („Gratiarum plena”, 14) és a hegy tetején álló cédrus („Quo humilior eo celsior”, 18) képi párhuzamára és elvont jelentésbeli azonosságára utalunk.

Az említett meditatív szekvenciákon kívül további olvasatok is kialakíthatók. A szerkezetek nyitottak voltak arra, hogy újabbakat is befogadjanak az adott körben mozgó gondolatok közül. A mellérendelő szerkezeteket a tetszőlegesen összezárható és bővíthető gondolkörökön belül viszonylag ritkán lehetett alárendelővé alakítani, ami mutatja az egyes képek dinamikáját, autonómiáját. A kompozíciók szimbolikus többértelműségének felismerése folyamatosan átszerkeszthetővé és újraalkothatóvá tette a sorozatot. Ebből a motivikus gazdagságból a korabeli nézőnek nem jelentett nehézséget kiválasztani egy-egy aktuális gondolatot. Mindezek az olvasatok egyben jelzik az ilyen típusú képsorozatok verbális leírhatóságának korlátait.

## *Összegzés*

A bemutatott freskosorozat művészettörténeti jelentőségét elsősorban az adja, hogy a program készítője szuverén módon újjaalkotta, új jelentéssel ruházta fel és egymásra vonatkoztatva új összefüggésbe helyezte a toposzszerűen hagyományozódott, konvencionális képi motívumokat, szövegeket, s ezzel alapot teremtett egy aktuális és egyben általánosabb érvényű mondanivalót hordozó, reprezentatív műalkotás megszületéséhez. A különböző hagyományrétegekből származó képi és irodalmi kifejezési formák egy összetett képi nyelvet alkotnak, s egymásra és aktuális funkciójukra vonatkoztatva szorosan összekapcsolódnak egymással. Míg a program tartalmát döntően bibliai, illetőleg középkori eredetű szöveges és ikonográfiai elemek határozzák meg, a szerkezeti koncepció jelentős manierista hatást tükröz, s mindez az érett barokk formanyelvén jelenik meg.

Mária dicsőítése, kegyelemközlő és minden bajban óvó szerepe az együttesben szorosan összekapcsolódik a török elleni harc, a török fölött aratott győzelem gondolatával. Ezzel a sorozat beletartozik a török elleni küzdelem képzőművészeti reprezentációinak sorába, de egyben túl is mutat azon. Nem véletlen, hogy az együttes a török elleni győzelmeik tetőpontján, a császári seregek legnagyobb győzelmének, a zentai csatának az évében készült, amely egyértelműen jelezte a török Magyarországról való kiűzésének visszafordíthatatlanságát. Másfelől Győr a török ellen emelt magyarországi végvárrendszer egyik kulcsfontosságú objektuma, 1598-as visszafoglalása a keresztény seregek látványos sikere volt, s a török elleni harc témája és Mária török ellen óvó szerepe a 16–17. században folyamatosan jele volt a város irodalmi és művészeti életében.[59] Nem mellékes



körülmény az sem, hogy Győr a 17. századi Magyarországon a katolikus szellemi élet, a barokk irodalom és képzőművészet jelentős központja volt, s a jezsuita kolégium fontos szerepet játszott nemcsak a város, hanem egész Északnyugat-Magyarország vallási, kulturális életében.

Mint Galavics Géza rámutatott, a török elleni harc témája az 1640-es évek elején a magyarországi barokk művészetben elsőként, egyedülálló gazdagsággal és hangsúllyal éppen a győri jezsuita templom oltárain jelent meg, rendszerint a Mária-tisztelettel összakapcsolódva. A felszabadító háborúk idején a török elleni harc képzőművészeti hagyományának egyik leg tudatosabb őrzői a jezsuiták, s ők azok, akik a török kiűzését követő időszakban is még jó ideig tovább viszik ezt a hagyományt a már kialakult képi jelrendszer segítségével.[60] A győri díszlépcső a közvetlen török veszély elmúlása után, ám a török elleni harc és a Mária-kultusz együttes művészi reprezentációjára továbbra is fogékony légkörben született, s jórészt ezzel magyarázható, hogy míg a templom mintegy ötven évvel korábban készült oltárain a török elleni harc meghatározó vagy hangsúlyos szerepet tölt be, ez a téma a freskósorozatban a győzedelmes Mária dicsőítésének alárendelten jelenik meg. Az együttes jelentőségét növeli, hogy a freskó a legtrikább műfajnak számít a török elleni harchoz kapcsolódó magyarországi képzőművészeti alkotások körében.

Ha végül egy pillantást vetünk a győri sorozatnál tizenöt évvel későbbi, ugyancsak Mária-programmal ké-

szült gráci díszlépcsőre, azonnal szembeütnek az azonosságok és különbségek.[61] Azonos a két együttes épületen belüli elhelyezése és a lépcsők építészeti szerkezete. Mindkét együttest elsősorban reprezentatív meditációs objektumnak szánták, melynek fő feladata elvont eszmék megjelenítése az emblematisz kifejezőmód és a jezsuita meditációs hagyomány vizuális retorikája segítségével. Az emblematisz nyelv mindkét együttesben a reneszánsz és a manierizmus hermeneutikájának kései megnyilvánulásaként jelenik meg a kifejezésforma sajátos jezsuita értelmezésének megfelelően. Grete Leskynek az a megfigyelése, hogy a képek fő olvasási iránya Grácban felülről lefelé mutat, az utolsó embléma viszont ismét felfelé irányítja a nézőt, összhangban áll a győri együttesnél megfigyelt párhuzamos olvasatok jelenségével. De míg Győrben az emblematisz, szimbolikus ábrázolások hangsúlyos kiegészítő elemei a figuratív jeleneteknek, Grácban a csaknem kizárólag tárgyi szimbólumokból alkotott emblémák a főszereplői a sorozatnak. További különbség, hogy Grácban a képfeliratok rövidek, tömörek, míg Győrben a szövegek többsége hosszabb, s szerepük is változatosabb. Lesky megállapítása szerint Grácban a források közvetlen átvétele mellett néhány önálló kompozíció is van, ezzel szemben Győrben a feltételezett forrás a legtöbb esetben csupán ösztönzője volt az egyéni elképzelés szerint, szabad variációk változatos alkalmazásával megkomponált együttesnek.

Knapp Éva

#### JEGYZETEK

1 Wierdl Zsuzsanna: A győri bencés rendház lépcsőházi freskósorozatának feltárása, restaurálása. Műtárgyvédelem XXIII. 1994, 95–102.

2 Galavics Géza: A barokk művészet kezdetei Győrben. *Ars Hungarica* I. 1973, 97–126; Tamás Sajó: Emblematic Fresco Decoration of the Győr (Hungary) Jesuit School's Stairway. In: Fourth International Emblem Conference, Leuven, 18–23. August 1996. Abstracts. Leuven 1996, 145.

3 Cornelia Kemp: Angewandte Emblematik in süddeutschen Barockkirchen. München–Berlin 1981, 49; Uő: Emblem. In: *Marienlexikon*. Bd. 2. Hrsg. von Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk. St. Ottilien 1989, 331–334.

4 Kemp i. m. 1981, 20–21.

5 Grete Lesky: Die Marienembleme der Prunkstiege im Grazer Priesterhaus. Graz 1970; Szilárdy Zoltán: Kovács Péter–Szelényi Károly: A barokk Székesfehérvárott. *Ars Hungarica* XXIV. 1996, 224. Az emblematika világi alkalmazásának kiemelkedő magyarországi példájához vö. Rózsa György: Paul Juvenel elveszett pozsonyi mennyezetképei. In: *Történelem – kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatáról Magyarországon*. Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában 2000. március 17–szeptember 24. Szerk. Mikó Árpád–Sinkó Katalin. Budapest 2000, 403–410.

6 Vö. Georg Kauffmann: Zum Verhältnis von Text und Bild in der Renaissance. Opladen 1980; Frank Büttner: Rhetorik und barocke Deckenmalerei. Überlegungen am Beispiel der Fresken Johann Zicks in Bruchsal. *Zeitschrift der deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* XLIII. 1989, 49–72; Uő: „Argumentatio” in Bildern der Reformationszeit. Ein Beitrag zur Bestimmung argumentativer Strukturen in der Bildkunst. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* LVII. 1994, 23–44; Die Sprache der Zeichen und Bilder: Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit. Hrsg. Volker Kapp. Marburg 1990.

7 Reviczky Bertalan: A boldogságos Szűzről címzett Vág-Ujhelyi prépostság története. *Trencsén* 1897, 55–60, 242–249;

Récsey Viktor: A pannonthalmi ebédlő-terem régi falfestményei és stukkói. *Művészet* I. 1902, 241–251; Lóránt Bencze: Function Oriented Iconography. A case Study of the Baroque Refectory of the Abbey of Pannonhalma. In: *European Iconography East and West: Selected Papers of the Szeged International Conference*, June 9–12, 1993. Ed. by György E. Szőnyi. Leiden–New York 1995, 63–76; A pannonthalmi ebédlő képdokumentációját l. Bánhegyi Miksa: A közösség asztala. A pannonthalmi apátság barokk ebédlője. Pannonhalma 1993; Galavics Géza: A pannonthalmi apátság barokk ebédlője. In: *Mons Sacer* 1996–1996. Pannonhalma 1000 éve. II. Pannonhalma 1996, 69–93; Somogyi Antal: A győri apátúr-ház freskóinak tárgyköre. *Győri Szemle* VI. 1935, 85–89.

8 Kemp i. m. 1981. azonos felirat: nr. 129a:2, 158:6, 24:3, 38:4, 78:2, 21:4, 48:2, 229:4, 56:2, 81:7, 234:4, részleteiben azonos felirat: nr. 173:3, 188:6, 18:2, 214:3, 101:7, 47:2, 245:9, 107:2, 156:8. A buchi St. Alban-templomban (nr. 38:4, 175) a 18. század első feléből és a háderi Mária-búcsújáróhely templomában (nr. 78:2, 205) 1719–1720-ból egy-egy „Hortus conclusus” feliratú paradicsomkertet (vö. Győr: 5. számú kép), az eichstätti Mariahilf-kápolnában (nr. 56:2, 187) 1744-ből pedig egy „Iter para tutum” feliratú, világítótoronyt a tengeren ábrázoló (vö. Győr: 28. számú kép) kompozíció található.

9 Galavics Géza: Kössünk kardot az pogány ellen. Török háborúk és képzőművészet. Budapest 1986, 75–76, 30. kép; Bárdos Kornél: Győr zenéje a 17–18. században. Budapest 1980, 151., 21. j.; vö. még Acsay Ferenc: A győri kath. főgimnázium története. 1626–1900. Győr 1901.

10 1697-ben volt a jezsuiták győri megtelepedésének 70., a rendház felépülésének 30. évfordulója, ezekre azonban a program közvetlenül nem utal.

11 *Catalogi personarum et officiorum provinciae Austriae* S.I. V. (1684–1699). Ed. Ladislaus Lukács. Romae 1990, 689–690.

12 *Epistolae et Elogia defunctorum e Soc. Jesu*. Tomus III. Budapest, Egyetemi Könyvtár Kézirattár (a továbbiakban BEK

K) Ab 139. 68–75., idézett szövegrész: 73; l. még: Liber Societatis Iesu, qui continet mortuos Collegii Tyrnaviensis cum suis elogijs et suffragijs ab anno 1617 ad a. 1717. BEK K Ab 118. 180–191; Diarium Rectoratus Tyrnaviensis Soc. Iesu p. Ladislai Sennyey Tyrnaviae, anno 1686., quo Buda recepta ad a. 1702. BEK K Ab 121. 109b; vö. *Ladislau Lukács*: Catalogus Generalis seu Nomenclator biographicus personarum Provinciae Austriae Societatis Iesu (1551–1773). Pars III. R–Z. Romae 1988, 1456.

13 Lesky i. m. 1970, 44–45.

14 *Annedore Dedekind*: Judenburger Stukkaturen. Berichte des Museumvereines Judenburg. Heft 8. 1975, 3–19; *Annedore Dedekind-Lumnitzer* 1997. november 17-i levelében arról is tájékoztatott, hogy a nyugati lépcső megmaradt képeit a felismerhetetlenségig átfestették. A két lépcsőház stukkóit az 1989-es tartományi kiállítás előtt restaurálták, de azok az épület későbbi átépítésekor ismét megsérültek.

15 *Bálint Sándor*: A győri jezsuita patika. Új ember 1974. augusztus 11.; *Vida Mária*: Történelmi és iparművészeti értékű gyógyszerterár berendezések magyarországi topográfiája. Orvostörténeti Közlemények LXXI–LXXII. 1974, 199–242; *Fűzfáné Z. Szabó O.*: A győri Széchényi patika művészeti értékei. Dissz. 1986; *Józsa Alajos*: Győr-Moson vármegye gyógyszerészetének kialakulása és fejlődése az 1600-as évektől 1950-ig. Dissz. Budapest 1987; vö. még *Horváth Detre Mihály*: Győr templomai. Magyarázó leírás. Győr 1955. Kézirat. 79–81. A Mária mint gyógyszerterár témához vö. *Jacob Masen*: Speculum imaginum veritatis occultae. Coloniae <sup>3</sup>1681. 597. nr.1: „Apotheca, omnibus aperta, ubi in eminentiori vitro serpens apparet.”

16 Az ábrázolt személyekhez vö. Buda visszafoglalása 250-ik évfordulójának emlékkiállítása. Leíró lajstrom. Iparművészeti Múzeum. Budapest 1936. I., V., X. tábla; Buda ostroma, 1686. Vál., gond., bev. és jegyz. *Péter Katalin*. Budapest 1986, 2, 3, 14, 26. kép. Kollonich Lipót, XII. Ince pápa és Antonius Pignatelli kardinális portréi BEK K Kp. 3099, 1019, 1020; Der heilige Leopold. Landesfürst und Staatssymbol. Niederösterreichische Landesausstellung Stift Klosterneuburg 30. März – 3. November 1985. Katalog. Wien 1985, nr. 258, 259, 555; Magyar művelődéstörténet. IV. Barokk és felvilágosodás. Szerk. *Domanovszky Sándor*. Budapest [1941.] 40, 43, 45.

17 *Csete István*: Panegyrici Sanctorum Patronorum Regni Hungariae, Tudni-illik ... innepekre jeles prédikációk. Haza nyelvén ki-botsátotta ... Gyalogi János. Kassán 1754, 89–90; vö. *Fritz Meingast*: Marienwallfahrten in Bayern und Österreich. München 1979, 32–33; *Anna Coreth*: Pietas Austriaca. Wien <sup>2</sup>1982, 57–58.

18 *Masen* i. m. 1681, 624.

19 *Baranyi Pál*: Imago vitae et mortis. Az életnek és halálnak képe. I. Nagyszombat 1712, 640, 645; *Masen* i. m. 1681, 628–629.

20 Vö. 41. j.

21 *Lukácsy Sándor*: Isten gyertyácskái. Metaforák a régi magyar prédikációkban. In: *Uő*: Isten gyertyácskái. Pécs 1994, 138–140; Régi magyar költők tára XVII. század. 7. Katolikus egyházi énekek (1608–1651). Sajtó alá rend. *Holl Béla*. Budapest 1974, 37, 38, 39. sz.; *Analecta Hymnica Medii Aevi*. Herausgegeben von *Guido Maria Dreves* und *Clemens Blume*. XV., XXIX. Pia dictamina. Reimgebete und Leselieder des Mittelalters. Leipzig 1893, 1898. I. nr. 49, 50, 51, 52, 53, 87, 88, 89, 94, 104, 106, 107, II. 185–202.

22 *Paolo Aresi*: Delle sacre Imprese. Libro quinto. Tortona 1630, nr. 1–10; *Sebastianus a Matre Dei*: Firmamentum symbolicum. Cracoviae 1648; *Abraham a S. Clara (Theophilus Marianus)*: Stella ex Jacob orta Maria, cujus sacrae Litaniae Lauretanae tot symbolis, quot tituli, tot elogijs, quot literae in quovis titulo numerantur. Viennae 1680; *Coelestino Sfondrati*: Innocentia vindicata [...] Pars posterior Symbolica. S. Galli 1695; vö. *Kemp* i. m. 1981; *Werner Vogler*: Emblematics and Theology: the Function of the Emblem in Coelestine Sfondrati's Innocentia Vindicata. Emblematica VIII. 1994, 133–148.

23 *Nicolaus Caussin*: De symbolica Aegyptiorum sapientia. Coloniae 1654; *Masen* i. m. 1681; *Uő*: Ars nova argutiarum. Coloniae 1649; *Conscriptio Bibliothecae Collegii abolitae Societatis Jaurinensis Societatis Jesu*. Győr, Bencés Rendház Könyvtára Ms. 423. „Emblematici et Symbolici” 133–134.; *Elenchus generalis librorum qui ex Bibliothecis, quas abolita S. J.*

in Regno Hungariae, et Provinciis eidem incorporatis habebat pro Bibliotheca Regiae Universitatis Budensis velut in eadem adhuc desiderati selecti sunt Budae in Bibliotheca Regiae Universitatis MDCCLXXXII. BEK K J 11; *Gábor Tüskés–Éva Knapp*: Sources of the Teaching of Emblematics in the Jesuit Colleges in Hungary. Előadaskézirat: Fourth International Emblem Conference, Leuven, 18–23. August 1996. – Caussin említett művének különféle kiadásából például Nagyszombatban összesen 14 példányt őriztek. Masen Speculumát a könyvtárbejegyzések tanúsága szerint Székesfehérváron a poétika és a retorika tanárok egyaránt forgatták. A Speculum jól ismert volt egész Magyarországon. Ezt mutatja például, hogy Cyprianus Soarez Manuductio ad eloquentiam című retorika tankönyvének átdolgozásában (Tyrnaviae 1709, 203) a kötet szerkesztője a szimbolikus formák elméletének tárgyalása helyett egyszerűen Masen Speculumának megfelelő részeihez irányítja az olvasót.

24 *Knapp Éva*: A jezsuita emblémaelmélet humanista kapcsolatai. Irodalomtörténeti Közlemények XCIX. 1995, 595–611.

25 A sorozat megkomponálásához használt kiadás meghatározását nehezíti, hogy Masen Speculumának Győrben egykor őrzött három különböző kiadása (Köln 1650, 1664, 1681) közül a Masen által átdolgozott 1664-es („Editio nova, priore locupletior”) kiadásban és a szerző életében megjelent utolsó 1681-es kiadásban a vonatkozó elméleti részek és a példatár teljesen azonos. Az 1650-es első kiadás használatának lehetőségét kizárja az ebből még hiányzó Lusur Symbolicus de Immaculata B. Mariae Virg. című, a győri sorozat szempontjából fontos rész. Ezt Masen csak 1661-ben készítette el, s az 1664-es kiadásban jelent meg először.

26 *Wilhelm Mrazek*: Ikonologie der barocken Deckenmalerei. Wien 1953, 81; *Markus Hundemer*: Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei. Zur Theorie der sinnlichen Erkenntnis im Barock. Regensburg 1997, 135–147.

27 *Jacob Masen*: Palaestra styli romani. Coloniae 1659; *Uő*. i. m. 1649; *Uő*. i. m. 1681.

28 *Silvestro Pietrasanta (Petrasancta)*: De Symbolis heroicis libri IX. Antverpiae 1634, 171–193, 471–480.

29 *Barbara Bauer*: Das Bild als Argument. Emblematische Kulissen in den Bühnenmeditationen Franciscus Langs. Archiv für Kulturgeschichte LXIV. 1982, 79–170. itt.: 146.

30 *Barbara Bauer*: Jesuitische 'ars rhetorica' im Zeitalter der Glaubenskämpfe. Frankfurt/M.–Bern–New York 1986, 462, 474–479, 536; vö. *Paul Michel*: Übergangsformen zwischen Topologie und anderen Gestalten des Textbezugs. In: Bildhafte Rede in Mittelalter und früher Neuzeit. Probleme ihrer Legitimation und ihrer Funktion. Herausgegeben von *Wolfgang Harms–Klaus Speckenbach*. Tübingen 1992, 43–72.

31 *Bauer* i. m. 1982, 88–89.

32 *Jacob Masen*: Speculum imaginum veritatis occultae. Coloniae <sup>2</sup>1664, 1, 4–10, 65–70, 541–547; vö. *Uő*. i. m. 1681. Synopsis Doctrinae totius iconomysticae. 1–10.

33 *Masen* i. m. 1664, liber I–IV. 65–540., liber V. 541–650., liber VI. 651–1122.

34 *Masen* i. m. 1664., 1681. 582–89., 597–610., 610–619., 624–626., 627–648., 866., 203–207.

35 *Bauer* i. m. 1986, 541–545.

36 *Kemp* i. m. 1981, 22, 115–130.

37 *Albrecht Schöne*: Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock. München <sup>2</sup>1968, 60; Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Hrsg. von *Arthur Henkel* und *Albrecht Schöne*. Sonderausgabe. Stuttgart 1978, XVIII–XX.

38 *Récsey* i. m. 1902; *Bencze* i. m. 1995; *Galavics* i. m. 1996.

39 *Bauer* i. m. 1986, 470.

40 *Bauer* i. m. 1982, 83.

41 Párhuzamként csupán két, az Atya előtti közbenjárás megjelenítő 16. század eleji német táblaképre utalunk, melyeken jól olvashatók a feliratok is. Az 1506-ban készült táblaképen a szövegeket a személyek feje fölötti írásszalagon helyezték el. Az 1519-ből való változaton, melyen az Atya kezében tartja a három dávidi rosztra utaló nyilat, a Fájdalmas Krisztus vörös palástban a megdicsőült kereszten térdel, Mária kék köpenye alatt egyházi és világi előkelők – köztük Miksa császár – imád-

koznak, a győri feliratokkal (11, 15, 19) azonos értelmű szöveg olvasható:

„Hör uns nun: dan dein sun, dir nicks  
versagt was du wilt tun. Laß uns nit,  
Jesu mach quit, von sund fir dir dein Muter bit. 1519”

Niederrheinischer Meister (?), Christus und Maria als Fürbitter vor Gottvater. 1506. Karlsruhe, Kunsthalle, Inv. nr. 133; Schwäbischer Meister, Christus und Maria als Fürbitter der Menschheit vor Gottvater. 1519. Karlsruhe, Kunsthalle, Inv. nr. 63.

42 *Masen* i. m. 1681, 584. nr. 11. – Győr: 5., *Masen* i. m. 1681, 631–632. VII. – Győr: 7., *Masen* i. m. 1681, 628–629. II. – Győr: 8., *Masen* i. m. 1681, 616. nr. 24. – Győr: 13., *Masen* i. m. 1681, 585–586. nr. 16. – Győr: 14., *Masen* i. m. 1681, 597. nr. 2. – Győr: 16., *Masen* i. m. 583. nr. 6. – Győr: 18., *Masen* i. m. 587. nr. 22. – Győr: 21., *Masen* i. m. 583. nr. 7. – Győr: 26.

43 *Masen* i. m. 1681, 611. nr. 4.

44 *Masen* i. m. 1681, 610. nr. 1., 624. nr. 1., 583. nr. 3., 630. V.

45 *Masen* i. m. 1681, 161. nr. 25., 615–6. nr. 23; vö. még: Handbuch der Marienkunde. Hrsg. von Wolfgang Beinert und Heinrich Petri. Regensburg 1984, 608–609.

46 *Masen* i. m. 1681, 583. nr. 7., 633. X.

47 *Masen* i. m. 1681, 602. nr. 23; Scipione Bargagli: Dell' imprese. Venetia 1594, 174–175; Philippus Picinellus (Filippo Picinelli): Mundus symbolicus. Justo volumine auctus et in Latinum traductus a R. D. Augustino Erath. Tom. I–II. Coloniae 1687, I., 665, 674; Pietrasanta i. m. 1634, 305–306.

48 A győri sorozat motívumainak néhány további irodalmi előfordulása: Clairvaux-i Bernát: In antiphonam Salve Regina sermones IV., amely jelentősen befolyásolta a kora újkori Mária-ikonográfiát és -irodalmat. A harmadik sermo második részében Bernát felsorolja mindazokat az elnevezéseket (epitetonokat), amelyekkel meg lehetett nevezni Máriát. Legtöbbjük megtalálható *Masen* összeállításában is. A győri sorozatban a következő, Clairvaux-i Bernátnál is szereplő Mária-metáforák vannak jelen: columba (3), corona (4), sceptrum (4, 22), paradisus (5), arca diluvii (9), sponsa (10), mons (8), sol (6, 20), luna (6), tabernaculum Dei (7), aula (7), mater (11), aurora (16), rosa (17), cedrus (18), turris (23), mensa (24), candelabrum (25), civitas Dei (26), arca testamenti (27), lucerna (28). S. Bernardi, Clarae-Vallensis abbatis primi, Opera omnia ... vol. III. In: Patrologia Latina. 184. Parisiis 1879, 1068–1069; vö. A. Salzer: Die Sinnbilder und Beiworte Mariae. Linz 1893. A győrihez hasonló kompozíciók éppúgy feltűnnek a 16. századi emblemikus nyomtatványokban (pl. Ruscelli), mint a nevezetes 17. századi gyűjteményekben (Typotius, Picinelli) és a magyarországi emblemikus kiadványokban. Így például 1693-ban Kolozsváron a jezsuitákat támogató Perényi Katalin castrum dolorisát díszítették azok az emblemikus jellegű képek, amelyekről rézmetszetek készültek, s amelyek aztán az explikációkkal együtt nyomtatásban is megjelentek. Brachy ton areton hodoiporikon, seu synoptica virtutum enarratio. Claudiopoli 1693. A 22 symbolumból álló sorozat metszetei közül három összevethető a győri sorozat megfelelő képeivel (Symbolum I, XVI, XI). Egy kompozíció teljesen azonos: a XI. számú kolozs-

vári symbolumon a 21. számú freskón ábrázolthoz hasonló „navis institoris” jelenik meg. További megfelelés, hogy a kolozsvári és a győri sorozatot ugyanazon symbolum eltérő szövegű kronosztichonos mottójával datálták. Az emblemikus szentéletrajz 17. században virágzó műfajában Mária éppúgy világitótornyként jelenik meg például Hevenes Gábor 1690-es Kosztka Szaniszló-életrajzában, mint Győrben. Hevenes emblémáján a part, azaz a jezsuita rend felé tartó hajót, azaz Kosztka Szaniszlót a világitótorny, azaz Szűz Mária inti a rendbe való belépésre. *Gabriel Hevenes: Academicus Viennensis sive B. Stanislaus Kostka. Viennae 1690, (nr.) 14; vö. Bargagli* i. m. 1594, 203. Nagy számban találhatók a győri sorozatban is előforduló szimbólumok a korabeli magyarországi prédikációkban. Így például a jezsuita Baranyi Pál 1694-ben Gyulafehérváron mondta el azt a halotti beszédet, amelyben – a freskósorozat tagjaihoz hasonló sorrendben – a következő motívumokat magyarázta: „békerített kert”, Noé bárkája, Sion hegy, erődített város, Jákob harca az anyállal, hajnal, nap és hold, paradicsomkert, Sion hegyi bárány, thronus Dei. Ezek a szimbólumok az utolsó kivételével Baranyinál az egyházat jelképezték. *Baranyi* i. m. 1712, I., 635–659. Gyakran találkozunk hasonló motívumokkal a már említett Csete István prédikációiban. Egy 1691-ben Nagyváradon elmondott beszédében például Máriát a bibliai Józsuével hozta kapcsolatba, akiről mint a „táboroknak el-rendelt hadi seregé”-ről prédikált. *Csete* i. m. 1754, 86–87. vö. Győr: 6. sz. kép.

49 *Masen* i. m. 1681, 646–647. XXX., vö. 598. nr. 5., 603. nr. 26.; vö. *Csete* i. m. 1754, 58.

50 *Masen* i. m. 1681, 583. nr. 6., 602. nr. 20.

51 *Masen* i. m. 1681, 587. nr. 22., 639–640. XX.; vö. még *James Hornell: The prow of the ship – Sanctuary of the Tutelary Deity. Man XLIII 1943, 103–124; Kurt Goldammer: Das Schiff der Kirche: Ein antiker Symbolbegriff aus der politischen Metaphorik in eschatologischer und ekklesiologischer Umdeutung. Theologische Zeitschrift der Universität Basel VI. 1950, 232–237; Erik Peterson: Das Schiff als Symbol der Kirche. Theologische Zeitschrift der Universität Basel VI. 1950, 77–79.*

52 *Masen* i. m. 1681, 610. nr. 2., 631. VI., 632. VIII.

53 *Masen* i. m. 1681, 597. nr. 2., 584. nr. 9., vö. 632. VIII.

54 *Masen* i. m. 1681, 866. nr. 11., 640. XXI., 643. XXVI.

55 *Masen* i. m. 1681, 203–207., 645. XXVIII. A római S. Ignazio 1691–1694 között Andrea Pozzo által készített freskóján a négy megsemmisített földrészt ábrázoló a jezsuiták missziós küldetésére utal. Vö. *Csete* i. m. 1754, 87.

56 *Hundemer* i. m. 1997, 226–228.

57 Így például *Joannes Victor: Considerationes in Antiphonas: Salve Regina et Alma Redemptoris. Coloniae 1667., 1670.*

58 Például: *Französischer Meister (?): Die Vertreibung aus dem Paradies – Maria mit dem Kinde vor der geöffneten Paradiespforte, um 1460. Karlsruhe, Kunsthalle, Inv. nr. 2234–2235.*

59 *Galavics* i. m. 1973.

60 *Galavics* i. m. 1986, 116–122.

61 Vö. *Lesky* i. m. (1970).

Fotók: Tüskés Gábor

## FÜGGELÉK

A győri díszlépcső ábrázolásai a feliratokkal és a forrásokkal:

Sorszám	Képtémák és feliratok	A feliratok forrásai	Párhuzamok Masen Speculumában (1681)
1.	Jezsuita tanár szent Ignác oltalmába ajánlja tanítványát (stukkókép)	–	–
2.	Győzedelmes Mária Vita dulcedo et spes nostra salve. Mors est malis vita bonis	Salve Regina Az egyház tanítása	602. nr. 23.
3.	Immaculata conceptio Mater misericordiae.	Salve Regina	866. nr. 11., vö. 640. XXI. és 643. XXVI.



Sorszám	Képtémák és feliratok	A feliratok forrásai	Párhuzamok Masen <i>Speculumában</i> (1681)
4.	Mária megkoronázása Salve Regina	Salve Regina	419. nr. 6.
5.	Kiűzetés a Paradicsomból térdelő egyházi méltóságokkal Ad te clamamus exules filii Evae Hortus conclusus	Salve Regina Én. 4,12	584. nr. 11., vö. 583. nr. 4. és 624. nr. 2.
6.	Józsue az amoriták elleni harcban Gibeonnál megállítja a napot és a holdat Electa ut sol pulchra ut luna terribilis ut castrorum acies ordinata Steteruntque sol et luna	Én.6,3  Józs.10,13	583. nr. 5.
7.	Aula Dei - thronus Dei Qui creavit me requievit in tabernaculo meo	Jéz.Sir. 24,12	631-2. VII.
8.	Isten báránya előtt előkelő világiak hódolnak  Ad te suspiramus gementes, et flentes in hac lachrymarum valle Mons	Salve Regina Jel.14,1	628-9. II., vö. 587. nr. 21 és 602. nr. 20.
9.	Noé bárkája az Ararat hegyén Ad eam non approximarunt in dilluvio (!) aquarum multarum	Zsolt.31,6	624. nr. 3.
10.	Jákob álma a mennyei létráról Sponsa Dei electa esto nobis in via recta ad aeterna gaudia	Nem pontos idézet, kedvelt őszövétségi fordulattal, motívumai feltűnnek pl. Clairvaux-i Bernát Salve Regina-sermőiben	616. nr. 25., vö. 615-6. nr. 23.
11.	Köpenyes Mária jezsuitákkal Sub tuum praesidium confugimus sancta Dei Genitrix.	Sub tuum refugium	—
12.	Noé hálaáldozata Nuntia pacis.	Ter.8 parafrázisa	610. nr. 2. és 631. VI., vö. 632. VIII.
13.	Égő csipkebokor Ardet, non urit.	Kiv.3,2 parafrázisa	616. nr. 24.
14.	Gránátalmafa Gratia plena	Különféle forrásai lehetnek, pl. Ave Maria	585-6. nr. 16.
15.	— Maria mater gratia Ignem, famemque prohibe Hostes cum peste contere, nos mortis horam suscipe.	Regina coeli változat	—
16.	Jákob harca az angyallal  De qua natus est Jesus.	Mt.1,16	597. nr. 2. és 584. nr. 9., vö. 632. VIII.
17.	Rózsabokor, közepén liliummal  Semper virgo	Az egyház tanítása	600-1. nr. 15. és nr. 16., vö. 602- 603. XXIV.
18.	Cédrusfa Quo humilior eo celsior	Jak.1,9 parafrázisa	583. nr. 6. és 602. nr. 20.
19.	Fájdalmas Krisztus a kereszttel, köpenye alatt jezsuitákkal Salvum fac populum tuum Domine, et benedic haereditati tua Haec est victoria vestra Omnia ad maiorem Dei gloriam	Te Deum 1Jn.5,4 A Jézustársaság jelmondata	—
20.	A négy földrész hódolata Mária előtt O pia! O clemens! O dulcis! Virgo! Maria	Salve Regina	645. XXVIII., vö. 203-7.
21.	Navis institoris Et Jesum benedictum fructum ventris tui Nobis post hoc exilium ostende Facta instar navis institoris de longe portantis [!] panem. Proverb. XXXI.	Salve Regina  Prov.31,14	587. nr. 22., vö. 639-40. XX.

Sorszám	Képtémák és feliratok	A feliratok forrásai	Párhuzamok Masen <i>Speculumában</i> (1681)
22.	Mária közbenjár Jézusnál a földért Eia ergo advocata nostra illos tuos misericordes oculos ad nos converte.	Salve Regina	629-30. IV.
23.	Torony zászlókkal és pajzsokkal		646-7. XXX., vö. 598. nr. 5. és 603. nr. 26.
24.	Refugium peccatorum Kenyerek asztala Esurientes implevit bonis	Loretói litánia	614-5. nr. 19.
25.	Hétágú arany mécesz Profer lumen caecis.	Különféle forrásai le hetnek, pl. Zsolt.106,9., Magnificat	611. nr. 4.
26.	Fallal körülvett város (a megerődített Győr látképe?) Urbs fortitudinis nostrae Sion.	Ave maris stella	583. nr. 7. és 633. X.
27.	Frigyláda Sancta sanctorum	Iz.26,1	610. nr. 1. és 624. nr. 1., vö. 583. nr. 3. 630.
28.	Világítótorony a tengeren Iter para tutum	Lev.7,1	601. nr. 17.
		Ave maris stella	

## RHETORISCHES KONZEPT UND IKONOGRAPHISCHES PROGRAMM DES FRESKENZYKLUS IN DER PRUNKSTIEGE DES RAABER JESUITENKOLLEGS

Den frühesten Zyklus barocker Marienfresken im heutigen Ungarn bietet das Treppenhaus des Jesuitenkollegs in Raab (Győr). Die 1697 von unbekannten, vermutlich italienischen Meistern gemalte Freskenserie fand ihren Platz im Haupttreppenhaus des Südwestflügels zwischen dem ersten und zweiten Stock. Der Freskenzyklus befindet sich am Tonnengewölbe und an den Seitenwänden von zwei, durch eine Wand getrennten geraden Treppenläufen mit Richtungsänderung von 180° sowie an der Decke und den Wänden des Treppenpodestes. Die Grundkonzeption der Serie ist von einem raffinierten System figuraler Darstellungen, symbolischer, allegorischer und emblematischer Motive, typologischer Bezüge, Querverweise und Inschriften gebildet. Die Anordnung und die räumliche Verteilung der Bilder wird durch die Form der Treppe, die architektonische Raumgliederung und die Stuckrahmung der Bildfelder unterstützt.

Die Reihenfolge der Fresken entlang der beiden Treppenläufe wird von je drei, parallel angeordneten Bildzonen gebildet. Die unmittelbar auf Maria hinweisenden, zumeist figural gestalteten sechs zentralen Darstellungen am Gewölbe werden beidseitig von je einer symbolischen Darstellung an den Seitenwänden begleitet. Einen anderen Typ von Dreieranordnung bilden die ebenfalls symbolischen Deckenbilder des Treppenpodestes. Diese Anordnung bezeugt den Einfluß eines der ersten und in späteren Zeiten bestimmend gewordenen Musters der Anwendung von Marienemblematis in der bildenden Kunst, und zwar den des Dekorationsschemas der *Sala del Tesoro* in Loreto. Die erzählenden Hauptbilder und die Emblempaare erläutern einander gegenseitig, das heißt, die zentrale Bilderserie gibt die Grundrichtung des Verständnisses der emblematischen Seitenbilder an. Die Embleme sind also sowohl exegetisch auf das Hauptbild wie auch untereinander als Emblemprogramm auf ein einheitliches Hauptthema bezogen. Die einzelnen Darstellungs- und Bedeutungsebenen gliedern sich hierarchisch und verbinden sich mehrfach miteinander. Die Gliederung wird zum Teil in den *inscriptiones* deutlich, die für die sechs Deckenbilder und für das erste Bildpaar an den Seitenwänden durchgängig auf das *Salve Regina* zurückgreifen und, in entsprechender Reihenfolge gelesen, dessen Text ergeben.

Die künstlerische Bedeutung des Zyklus liegt nicht nur in den Fresken, sondern auch in der dekorativen Stuckrahmung. Diese verbindet das komplizierte Programm zu einer visuellen Einheit von eindrucksvoller Wirkung. Die Bilderserie faßt die

verschiedenen Kunstgattungen sowie bildlichen und sprachlichen Elemente so zu einer Einheit zusammen, daß die einzelnen Darstellungen als Teile einer umfassenden Sinnkomposition erscheinen.

Inhaltlich fällt schon beim ersten Anblick die mariologische Prägung des Programmes auf. Mit den bekannten Bildtypen, historischen Themen und narrativen Sequenzen der Marienikonographie verknüpfen sich die Bildlichkeit des *Hohenliedes*, der *Lauretanischen Litanei* und anderer Mariengebete sowie weitere allgemein bekannte und weniger übliche *tituli*, Metapher und Symbole Mariens. All diese werden durch aktuelle Bildverweise, desgleichen durch Darstellungen historischer Personen und durch Inschriften ergänzt.

Die wichtigsten Elemente der Serie sind die auf Marias alttestamentliche Vorbilder hinweisenden typologischen Bezüge sowie die verschiedenen allegorischen Deutungs- und Argumentationstechniken (*allegatio*, *allusio*, *annominatio* und andere), die mit Vorliebe bei der Ausschmückung repräsentativer halbsakraler Räume angewendet wurden. Ein weiteres Charakteristikum ist das völlige Fehlen von abstrakten Konstruktionen ohne Inschrift aus reinen Symbolen und Zeichen. Das einen Jesuitenprofessor und seinen Schüler zusammen mit dem hl. Ignatius von Loyola darstellende Stuckbild an der Stirnwand des Gewölbes und die Jesuitenmotive der Fresken an den Wänden des Treppenpodestes weisen darauf hin, daß das Bildprogramm neben dem Mariengedanken auf der Lehre des hl. Ignatius beruht. Das christologische Thema erscheint nur am Rande.

Die Bedeutung der vorgestellten Freskenserie liegt vor allem darin, daß der Programmgestalter auf mehrere Deutungstraditionen kombinatorisch zurückgriff, die toposartig tradierten, konventionellen Bildmotive und Texte in souveräner Weise erneuerte, sie mit neuer Bedeutung versah, aufeinander bezog und in neue Zusammenhänge einrückte. Damit schuf er den Grund für die Entstehung eines repräsentativen Kunstwerkes, das Träger einer aktuellen und gleichzeitig allgemeingültigen Aussage war. Die bildlichen und literarischen Ausdrucksformen aus den verschiedenen Traditionsschichten bilden eine komplexe Bildsprache und sind innerhalb des Zyklus wie im Bezug auf ihre aktuelle Funktion eng miteinander verknüpft. Während das Programm inhaltlich entscheidend biblische beziehungsweise mittelalterliche Text- und Bildelemente bestimmt ist, wird in der strukturelle Konzeption ein typisch manieristischer Einfluß wirksam, und all dies erscheint in der Formensprache des Hochbarocks.

Die Verherrlichung Mariens, ihre gnadenvermittelnde und vor jedem Übel schützende Funktion verknüpft sich in dem Zyklus eng mit dem Gedanken vom Kampf gegen die Türken und des Sieges über sie. Damit gehört die Serie in die Reihe der bildkünstlerischen Repräsentationen des Türkenkampfes, weist aber zugleich auch darüber hinaus. Es ist kein Zufall, daß die Serie auf dem Gipfelpunkt der Siege über die Türken, im Jahre der Schlacht bei Senta entstand, des größten Sieges der kaiserlichen Heere in den Türkenkriegen des 16.–17. Jahrhunderts. Andererseits war Raab eine Schlüsselfestung im ungarischen Grenzburgensystem gegen die Türken. Seine Rückeroberung im Jahre 1598 war ein aufsehenerregender Erfolg der christlichen Heere. Das Thema des Kampfes gegen die Türken sowie Marias Rolle als Beschützerin gegen diese war im 16.–17. Jahrhundert im literarischen und künstlerischen Leben der Stadt stets präsent. Es ist auch kein nebensächlicher Umstand, daß die Stadt im Ungarn des 17. Jahrhunderts ein bedeutendes Zentrum des katholischen geistigen Lebens, der barocken Literatur und bildenden Kunst war und das Jesuitenkolleg im religiösen und kulturellen Leben nicht nur der Stadt, sondern ganz Nordwestungarns eine wichtige Rolle spielte.

Das Thema des Türkenkampfes erschien am Beginn der 1640er Jahre erstmals in der ungarischen Barockkunst gerade auf den Altären der Raaber Jesuitenkirche mit einzigartigem Reichtum besonders herausgestellt und, wie üblich, in Verbindung mit der Marienverehrung. Zur Zeit der Befreiungskriege bewahrten die Jesuiten sehr bewußt die bildkünstlerischen Traditionen des Kampfes gegen die Türken, und sie waren es, die diese Tradition mit Hilfe des bereits herausgebildeten Sym-

bolsystems in der Periode nach der Türkenvertreibung und noch einige Zeit weitertrugen. Die Raaber Prunkstiege entstand nach dem Abklingen der unmittelbaren Türkengefahr, jedoch in einer weiterhin für die gemeinsame künstlerische Repräsentation des Türkenkampfes und des Marienkultes empfänglichen Atmosphäre. Damit ist es großenteils zu erklären, daß auf den etwa fünfzig Jahre früher entstandenen Altären der Kirche der Kampf gegen die Türken eine wichtige Rolle spielte, indes dieses Thema in der Freskenserie von Raab dem Lobpreis der Maria vom Siege untergeordnet ist. Die Bedeutung des Zyklus wird dadurch erhöht, daß das Fresko als die am meisten unterrepräsentierte Gattung unter den ungarischen Werken der bildenden Kunst gilt, die sich mit dem Kampf gegen die Türken beschäftigen.

KNAPP Éva osztályvezető, ELTE Egyetemi Könyvtár, Kézirat és Ritkaságtár / Head of Dept., Central Library of Eötvös Loránd University, Manuscript and Rare Books Department. H-1053 Budapest, Ferenciek tere 6.

*Kulcsszavak:* Mária-ikonográfia, Mária-emblematika, török elleni harc, 17. század, retorikai képelemzés, Győr, jezsuita templom, díszlépcső, Maximilian Scherhagl, S. J., Jacob Masen, S. J. / *Key words:* iconographie of the Virgin Mary, emblems of the Virgin Mary, fights against the Turks, 17th century, rhetorical interpretation of images, Győr, Jesuit church, major stairhall, Maximilian Scherhagl S. J., Jacob Masen S. J.